面向21世纪课程教材配套辅导

文学理论教程
（修订二版）

辅导及习题集

秦为忠 主编

湖北长江出版集团
崇文书局

★ 精选权威专业教材

全面归纳重点难点

★ 结合专业考试特点

编写标准配套习题

★ 汇集名校考研真题

提炼权威名师精华

[特别推荐]

★ 古代汉语辅导及习题集（全四册48.00元） 胡培俊 沈祥源

★ 现代汉语辅导及习题集 曾常年

★ 语言学纲要辅导及习题集 段曹林

★ 文学理论教程辅导及习题集 秦为忠

★ 中国文学史辅导及习题集 万献初



总 策 划：程道华

责任编辑：陈 彬

封面设计：晨 宇

ISBN 7-5403-1096-0/G·588

定价：14.80元

纪课程教材配套辅导

文学理论教程

（修订二版）

辅导及习题集

主　编　秦为忠
编　委　（以编写章节为序）
秦为忠　牛　旻　刘永隆
张可杰　石若英　郭丽莺
胡晓亚

湖北长江出版集团
崇文书局

图书在版编目(CIP)数据

文学理论教程辅导及习题集/秦为忠编. 武汉:崇文书局,2006.11

ISBN 7-5403-1096-0

Ⅰ.文... Ⅱ.秦... Ⅲ.文学理论—研究生—入学考试—自学参考资料 Ⅳ.I0

中国版本图书馆CIP数据核字(2006)第134056号

出版发行:崇文书局

(武汉雄楚大街268号出版文化城B座20楼 430070)

印　刷:华中师范大学印刷厂

开　本:850×1168　1/32

印　张:10.75

版　次:2006年11月第1版

印　次:2006年11月第1次印刷

字　数:300千字

定　价:14.80元

前　言

文学理论是大学汉语言文学专业的一门专业基础课，在汉语言文学专业中占据十分突出的位置，它是学习文学史和文学批评的指南及钥匙。这门课程涉及哲学、美学、社会学、心理学、符号学、传播学、价值学等学科，涉及内容多而复杂，理论性强，一般又在大学低年级开设，学生基础较为薄弱，学习起来存在很大的困难。在十多年文学理论课程的教学实践中，编者深切体会到，对大多数学生而言，要学好这门课，实非易事。而研究生入学考试，文学专业各方向一般都得考文学理论，有些高校甚至把它作为两门专业课中的一门单独考试。很多学生希望能有一本精练简洁的教学参考书，指导学习和考研，这也成为我们编写此书的契机及动力。

童庆炳主编的《文学理论教程》（高等教育出版社 2004 年 3 月第三版〈修订二版〉），以马克思主义为指南，吸收了古今中外文艺学的优秀成果，借鉴了 20 世纪西方哲学美学文艺学，内容全面，体例清晰，目前是很多高校的文学理论课程指定教材。本书正是针对《文学理论教程》编写的教学辅导用书。其主要任务是：梳理书中的脉络，归类整理书中的重要问题，解答各章节后的复习思考题。同时，我们还收集并解答了近十年来国内著名高校研究生入学考试中文艺学的典型试题。我们热切希望能为莘莘学子备考研究生入学考试尽到绵薄之力。同时，此书也可作为本科生学习文学理论课程的同步辅导资料。

编写此书的具体分工如下：秦为忠第一、二章，牛旻第三、四、十一

章(合),刘永隆第五、六、十一章(合),张可杰第七、八章,石若英第九、十章,郭丽莺第十二、十三、十四章(合),胡晓亚第十四(合)、十五、十六章。全书由秦为忠统稿。编写过程中我们参阅了童庆炳主编的《文学理论教程》、《文学概论》,刘安海、刘文宪等著的《文学理论》和韦勒克、沃伦著的《文学理论》,还认真参考了一些其他文献,书中我们没有一一注明,在此,我们对著者表示真挚的谢意!由于我们学识浅疏,水平所限,本书难免存在纰漏,因此,欢迎专家学者和使用者指正并提出批评意见。能够进步是最大的快乐!我们将及时修订。

编　　者

2006年9月



目　录

第一章　文学理论的性质和形态

一　本章要点

基本概念	文艺学　文学理论　文学哲学　文学社会学　文学心理学 文学符号学　文学价值学　文学信息学　文学文化学
基本原理	文学理论的学科归属 文学活动四要素互动 文学理论的品格 文学理论形态分类依据

二　本章精讲

1. 文学理论属于文艺学的二级学科。文艺学本名是文学学，是研究文学的基本规律、相关知识的学科，它一共有三个分支：文学史、文学批评、文学理论。

2. 文学作品的最早体裁是诗（含史诗），因此早期文艺学也叫“诗学”、“诗论”，文艺学的三个分支往往杂糅在一起。直到 20 世纪，文艺学的三个分支才逐渐独立，因而也就有了独立的文学理论。独立后的文学理论，它研究的范围、对象、功能，依然与文学批评、文学史相互渗透、相互作用。

3. 文学理论：是研究文学活动的基本规律、基本原理、范畴、文学研究的方法的一门学科。

4. 简单地说，文学理论属于共时的、整体的研究，文学批评、文学史侧重于历时的、个案研究。

5. 文学理论由五个方面构成：文学发展论、文学活动本质论、文学创作论、文学文本构成论、文学接受论。这五个方面组成了教材的第二编文学活动（本质论、发展论）、第三编文学创造（创作论）、第四编文学作品（构成论）、第五编文学消费与接受（接受论）。

6. 美国当代文论家 M. H. 艾布拉姆斯在《镜与灯——浪漫主义文论及批评传统》中提出了文学活动四要素说：世界、作家、作品（文本）、读者。

7. 文学理论的五个方面研究的是文学活动四要素及它们相互之间的关系。研究世界与其他三要素之间的关系是本质论、发展论，研究作家与之相邻两要素世界、作品的关系是创作论，研究作品是构成论，研究读者与相邻两要素作品、世界的关系是接受论。

8. 文学理论的应有品格：实践性和价值取向的多样性。

9. 实践性品格：文学理论是在文学实践（创作、阅读、批评活动）的基础上形成的，源于文学实践；只有联系文学实践才能学好文学理论；文学理论要接受文学实践的检验；文学理论要随着文学实践的发展而发展。

10. 文学理论是一种意识形态，要受哲学、美学、政治、道德多重因素的影响，因而呈现出不同的价值取向。因此，要吸收古今中外文学理论的优秀成果，建立民主的、科学的、现代性的文学理论体系。

11. 19 世纪法国文论家丹纳在《艺术哲学》中，提出文学创作决定于种族、环境、时代三大因素。

12. 文学理论的七个基本形态：由于把文学活动这一客体的不同方面、侧面、层次、因素、阶段、关系作为各自的研究对象，因而形成了不同的理论形态。文学理论的基本形态大致有：文学哲学、文学社会学、文学心理学、文学符号学、文学价值学、文学信息学、文学文化学七种。

13. 几个重要的文论家与其理论：亚里士多德－净化论、布洛－心理距离说、立普斯－移情说、克罗齐－直觉说、弗洛伊德－无意识升华说、荣格－原型说。

三 名词解释

1. **文艺学**：研究文学的发展过程、相关知识、文学的基本规律、文学活动中的个案的学科。

2. **文学活动**：由文学创作活动、文学接受活动组成的一个循环运动，它包括世界、作家、作品、读者四个要素。

3. **文学理论**：研究文学活动的基本规律、基本原理、范畴、文学研究的方法的一门学科。

4. **文学批评**：以文学作品为中心，对作家、作品、读者、文学思潮做理性的分析、研究的一门学科。

5. **文学史**：以历时方法，记载文学活动的过程，并对重要的现象作必要的阐释的一门学科。

6. **文学哲学**：用哲学中主体与客体的关系原理、认识论、方法论来指导研究文学活动与社会生活关系、作家的创作、读者的阅读性质、机制的一种文学理论形态。

7. **文学心理学**：文学活动中的基本环节文学创作、作品、接受过程，是作者心理、读者心理不断转换过程，采用心理学的视角（精神分析学、投射理论）来研究文学活动的一种文学理论形态。

8. **文学符号学**：运用语言学、符号学的研究原理，对文学文本进行信息译码的一种文学理论形态。

9. **文学社会学**：把文学活动作为子系统放在社会大系统中研究，从社会文化、政治、经济、道德、伦理、宗教等多重角度，研究作家、作品、读者与社会生活的关系，重点是作品与社会历史的对应关系的一种文学理论形态。

10. **文学价值学**：研究文学活动中的文化价值的形成、转移、增值、变化的过程的一种文学理论形态。

11. **文学文化学**：把文学活动研究的各种理论、视角、方法综合起来的一种文学理论形态。文学理论的发展历史存在一个倾向，由古老的文学文化学，到后来的各种形态的兴起分化，到现在又向文学文化学回归。

12. **文学信息学**：文学语言作为一种符号系统，负载传播信息，由编码到译码，是一个信息的生成与转换过程，由这种研究方法构成的一种文学理论形态。

四 问答题详解

1. 试从学科的归属、对象任务和学科品格三个角度，说明文学理论的性质。

答：总的来说，文学理论具有包容性、实践性、价值取向的多样性。这三个特性可以从它的学科归属、对象任务和学科品格的三个角度加以说明。其一，文学理论属于文艺学领域，它研究的客体是文学活动，

而文学活动是一个复杂的系统,它本身又从属于社会生活这个大系统,对文学活动中复杂关系的探讨与阐释,需要借助多重视角、多种方法、多个形态。其二,文学理论研究的客体是文学活动,而文学活动这一客体的不同方面、侧面、层次、因素、阶段、关系,都可以作为研究对象。目前为止,任何一家的文学理论都没有囊括全部对象。这样使得文学理论显得庞杂而具有很强的包容性。其三,文学理论是文学活动中实践的总结,文学活动中文学创作、文学接受永远是运动的、变化的,所以文学理论要密切联系文学实践,反过来还要接受文学实践的检验。对文学活动的归纳与总结,总要依据一定的哲学、政治、道德、伦理、宗教观念,具有不同的价值取向。什么样的文学实践进入其理论视野、用什么观点去阐释它、提倡什么艺术趣味、欣赏哪类作品,这些都具有鲜明的价值取向。

2. **文学理论有哪些基本形态?其划分的依据是什么?**

答:教材中一共列举了 7 种基本形态,即文学哲学、文学社会学、文学心理学、文学符号学、文学价值学、文学信息学、文学文化学。基本形态划分的依据:首先是研究的对象不同,即研究文学活动这一客体的不同方面、侧面、层次、因素、阶段、关系,对象的不同,决定了形态的不同。其次是,本体论、认识论、方法论的不同。如社会生活、语言符号、文学文本,何者作为本体,就可形成文学社会学、文学符号学。

3. **文学理论的价值取向应该具有什么性质?**

答:我们的文学理论应该具有民主、科学、现代的性质。首先,它应该是民主的,以提倡大众的审美趣味和审美理想为依据,不能只考虑少数人的趣味和利益。其次,文学理论必须是科学的,通过对文学实践的分析,揭示文学活动的规律,总结文学创作和欣赏的经验,深厚的学理性,即不能迎合政治需要,也不能猎奇、偏激。第三,我们的文学理论必须是现代的,吸收古今中外优秀的理论成果,具有创新性,建设具有自我特色的体系,面向世界、面向未来,与不同的文化交流对话。

五　历年真题

1. **分析文学理论与文学评论、文学史之间的联系与区别。**(*厦门大学 1999 年*)

答:文学理论和文学评论、文学史同属于文艺学,它们是有联系

的，同时又相互区别。它们的联系是都以文学活动为研究对象，属于审美意识形态，它们之间相互贯通，相互渗透。文学理论建立在文学史、文学批评的基础上，是对这两者的概括和总结，文学批评、文学史要以文学理论为指导，这样才能更加全面深入地认识个案。同时，文学理论与文学批评、文学史又是有区别的。一般来说，文学理论是整体的研究，是对古今中外文学现象的概括和总结，它揭示的是一般的、普遍的规律。而文学批评、文学史属于个案研究，是对特殊性的揭示，它是文学理论的基础。比如：研究加西亚·马尔克斯，研究他的生平，介绍他的主要作品，这是文学史；对他的创作特点进行分析，探讨某个或某些作品（如《百年孤独》）的成就得失，属于文学批评；文学理论则研究魔幻现实主义的特征，它与其他创作方法（如超现实主义）的区别；魔幻现实主义说明了文学与社会生活是怎样的关系，一般不对具体的作家、个别作品进行全面深入研究。

2. 以本人熟悉的"文学概论"（或"引论"、"导论"、"原理"等）教材为例，谈现行的教科书体系文艺理论的得失。（观点不限，唯要求言之成理，持之有故）（南开大学 2000 年）

答：目前市面上能见到文学理论教材很多，前些年比较常见的以群著的《文学的基本原理》，现在常见的童庆炳主编的《文学概论》、《文学理论教程》，还有董学文等著的《文学原理》，刘安海等人著的《文学理论》，汉译本中非常有名的是韦勒克、沃伦著的《文学理论》。就童庆炳主编的《文学理论教程》来说，有这样几个特点：(1)系统性强，论述完整。全书五编，后四编分别探讨文学的本质、文学创造、文本构成、文学接受，涵盖了文学活动的两个过程，四个要素，且每一个部分都得到了充分展开。(2)知识全面。该书介绍了不同文学理论形态、不同文学理论思潮的不同观点，对文学理论中的重大问题的不同理论观点，能兼收并蓄，为学生全面了解文学理论，打开了一扇窗口。(3)时代感强。书中对马克思主义文学理论的当代性探讨，对 20 世纪后期西方出现的文学理论流派的评介，做了有益的尝试，而对前些年常讨论的有些问题，如人民性、阶级性，文艺与政治的关系，做了冷处理。这些都表现了编著者与时俱进的精神。(4)内容显得庞杂，有待于进一步整合。由于该书力图全面，力图溶于最新的文学理论知识，因而缺乏统一性，有机性。由于该书是多人参加编写，内容上也缺乏一致

性，有的问题多处出现，给人零散的感觉。如“审美意识形态性”在第二章、第四章都谈到，对俄国形式主义的评介，在书中几次出现。不过，总体来看，此书还是目前能见到的较好的文学理论教材。

3. **19世纪法国文学史家丹纳提出文学艺术的产生和发展的原因在于(　　)(南京大学 2001 年)**

A. 种族、环境和时代　　B. 阶级、环境和时代

C. 政治、经济和时代　　D. 民族、阶级和时代

答：选 A。(这是丹纳在《艺术哲学》中提出的三大原则)

4. **文学理论的对象与任务是什么？(厦门大学 2001 年)**

答：文学理论的对象是文学现象，具有说来，它研究文学的本质，文学的基本特征，文学的功能，文学作品的创造与接受等问题，它研究文学现象的一般规律，建构文学活动的一般原理，阐释与文学有关的范畴、概念，介绍研究文学的方法。这些都是文学理论研究的对象。文学理论的任务一般把它分为五个方面，即文学活动论、文学活动本质论、文学创作论、文学作品构成论和文学接受论。通过这五个方面的研究概括和总结古今中外文学活动的规律，阐明文学的基本原理，文学与社会生活的关系，文学与其他意识形态的联系与区别，作者创造文学作品的心理机制，文学作品的构成要素，内容与形式的关系，文学接受的性质、接受者心理特征、文学批评的方法，从而建立一套理论体系，构建一系列的概念范畴，全面阐释文学现象。

5. **文学活动的四个要素。(南京师范大学 2002 年，北京师范大学 2003 年)**

答：美国当代文论家 M. H. 艾布拉姆斯在《镜与灯——浪漫主义文论及批评传统》中提出了文学活动四要素说：世界、作家、作品、读者。这四个要素是相互联系、相互作用、不断循环，构成了文学活动。

6. **文学价值学为什么必然成为文学理论的一种形态？(北京师范大学 2002 年)**

答：价值是指事物对人的意义，它由两个方面构成，事物的品质，事物与人之间的关系。人为何要从事文学活动，文学现象有哪些特点，这是文学理论不可避免的问题，价值学的方法就能解决文学理论中的这类问题。从文学创造到文学消费的过程，本身就是艺术价值产生、确立和确证的过程，文学艺术对人具有特殊的意义，具有可用性，即具有价

值，只是它不是某种实用价值，而是艺术价值。从价值的角度来研究文学现象，能更清楚地阐明文学艺术的生产、消费的市场活动性质，阐明人的精神需要的性质与内容。文学价值学能有效地阐明文学艺术的功能、文学作品的二重性，所以它必然是文学理论的基本形态。

7. 谈谈你对中国“文学理论”课程设置的看法？应如何改进？（北京师范大学 2004 年）

答：文学理论是汉语言文学专业的一门专业基础课，所有中文专业的学生都必须学习这门课程。学习文学理论能使我们从整体上来把握和认识文学现象，从而帮助我们更好的学习文学史。学习文学理论能学到一些分析事物的方法、思路，学习一些哲学理论。这些理论知识能够指导我们的生活实践。在中国文化传统中，理性思维、哲学思维相对于西方的逻各斯中心主义来说，比较薄弱。学习文学理论教程，可以弥补这方面的不足。所以，在中文专业设置文学理论课程是非常必要的。很多学校的文学理论课程是放在大学低年级开设，作为基础课学习，这对后来学习文学史有很大的帮助。不过，由于学生的哲学基础差，文学知识也不足，而文学理论又非常庞杂，加上学时太少，这些因素导致文学理论这门课的学习效果不尽如人意。要改变这种状况，可以从三个方面着手：首先，抓好教材建设，重点是简化教材。教材要适应目前大多数学生的知识结构，让学生能在老师的指导下，理解文学理论。因此，教材不要编得太深奥，不要编得太庞杂，只讲述一些基本的原理、范畴、概念，一些有代表性的、经典的观念，使文学理论课程只是作为研究文学理论的向导。文学理论编著者认为重要的材料，可以放在文学理论的辅导书中，让文学理论教材真正成为介绍文学的基本原理的书。其次，文学理论的讲授应与文学实践密切联系，把文学批评、文学史适当地融入到课堂中，使抽象理论的讲授变得生动活泼。再次，加快多媒体教材建设的速度，出版几部多媒体版的文学理论教材。

8. 移情。（南京师范大学 2005 年）

答：德国学者立普斯提出的一种美学观念，认为主体在接触对象时，将自身的情感转移到了对象上，因而使对象看起来有了情感。艺术活动中的情感，其实质是主体情感的折射。“感时花溅泪，恨别鸟惊心”，说的就是这个道理。

第二章　马克思主义文学理论与中国当代文学理论建设

一　本章要点

基本概念	马克思主义文学理论　文学活动论　文学反映论 艺术生产论　文学审美意识形态论　艺术交往论 人的本质力量　中国特色　当代性
基本原理	文学是一种人的活动 文学是人对活动的能动反映 艺术品具有商品属性 文学是一种审美的意识形态 中国当代文学理论建设的指导思想

二　本章精讲

1. 马克思主义的文学理论是马克思主义整体中的一个有机组成部分,它的理论基石是:文学活动论、文学反映论、艺术生产论、文学审美意识形态论和艺术交往论。

2. 德国古典美学和文论是马克思主义文学理论的直接、主要来源。

3. 人的活动与动物的活动有本质的区别,动物的活动是被动的,是无意识的,是必然的,而人的活动是人的本质力量对象化,具有自由自觉的特性。

4. 马克思主义文学理论建立在存在决定意识的辩证唯物论的基础上。

5. 列宁首先提出文学反映生活这一观念。

6. 毛泽东说:"文艺作品中反映出来的生活却可以而且应该比普通的实际生活更高,更强烈,更有集中性,更典型,更理想,因此更带普

遍性。”

7. 物质生产与艺术生产存在着不平衡关系，艺术的一定繁盛期不与社会的一般发展成比例。

8. 文学艺术是建立在社会经济基础之上的上层建筑，是上层建筑中的一种社会意识形态。文学艺术作为社会意识形态，具有特殊性。用审美这一概念来涵盖文学艺术特殊性的各种表现，因而，我们说文学艺术是一种审美意识形态。

9. 德国思想家哈贝马斯吸收了马克思主义的理论和方法，提出了交往行为理论。

10. 马克思主义从人类学、哲学、经济学、美学、社会学、媒介学、符号学等多学科的视点来理解文学，从不同的角度来描述文学的整体面貌。

11. 中国当代文学理论建设要以马克思主义为指导，以马克思主义文学理论为基础，吸收中华民族优秀的文化传统，吸收和借鉴各种哲学美学文艺学流派的合理成分，吸收和借鉴其他学科的新成果，结合现实，面向未来，这样才能建立具有中国特色的当代形态的文学理论。

12. 20 世纪的西方文论可以分为两大阵营：人本主义文论和科技主义文论。文本主义文论包括：意大利克罗齐、英国科林伍德的表现主义，法国柏格森的直觉主义，德国立普司的移情说，瑞士布洛的心理距离说，弗洛伊德的精神分析学，波兰英伽登的现象学，法国萨特的存在主义，德国伽达默尔的解释学，法国德里达的解构主义等。科技主义文论包括：美国桑塔亚那的自然主义，俄国雅各布逊等人的形式主义，罗兰·巴特的结构主义，美国苏珊·郎格的符号学，美国阿恩海姆的格式塔理论等。

13.“艺术即直觉即表现”是克罗齐提出的，属于表现主义文论。

三 名词解释

1. **马克思主义文学理论**：它是指马克思、恩格斯原著中所阐述的文艺学思想的核心，列宁、斯大林、毛泽东、周恩来、邓小平等革命领袖思想中所包含的文学理论为主体，西方马克思主义流派所论述的理论为补充的文学理论体系。

2. **文学活动论**:文学活动是人的活动的大系统中的子系统,是人的本质力量对象化的一种途径,是人的精神活动的一个重要方面,它能促成人的全面的发展。

3. **本质力量对象化**:是人的活动的特性。人的劳动实践,不同于动物的活动,是有意识的活动,在劳动之前就有了蓝图,人按照预先的设计有目的、有计划的加工改造对象,使对象打上主体的烙印,最终符合人的要求。

4. **文学反映论**:文学来源于现实,是对现实的能动的、创造性的反映。

5. **交往行为理论**:德国思想家哈贝马斯吸收了马克思主义的理论和方法所提出的一种诗学理论,认为艺术是主体间通过语言符号进行交流和对话,主体与主体,主体与世界,主体与文本,文本与文本,文本与世界等多丛对话层面都参与了交往活动。

6. **中国特色**:文学理论中所说的中国特色,应该包括三个方面的内容:民族文化,现实生活,传统文论。要建设具有中国特色的文学理论就是要把马克思主义的文学理论和中华民族优秀的文化遗产,中国现实生活中特殊的矛盾,中国传统文论中的精华等结合起来,使之具有民族性,促进艺术健康发展。

7. **当代性**:在坚持马克思主义文学理论的基础上,吸收借鉴当代各种哲学美学文艺学流派和思潮的新成果,回答当代出现的新问题,是文学理论与时俱进,沿着马克思主义指明的方向健康发展。

四 问答题详解

1. 马克思主义文学理论是如何形成的?

答:马克思主义文学理论是指马克思、恩格斯原著中所阐述的文艺学思想的核心,列宁、斯大林、毛泽东、周恩来、邓小平等革命领袖思想中所包含的文学理论为主体,西方马克思主义流派所论述的理论为补充的文学理论体系。我们可以从三个方面来看马克思主义文学理论的形成:(1)西方古希腊以来的哲学、美学、文论的精华,尤其是德国古典美学、文论,是马克思主义文学理论的重要来源。马克思、恩格斯的文学理论是在对康德、黑格尔、费尔巴哈哲学、美学、文论思想的批判继承中完成的。(2)马克思主义文学理论是马克思、恩格斯等革命

导师在革命学说、革命实践中所创立的理论体系，是对整个文学理论的发展的创造性贡献。(3)马克思主义的文学理论还包括信仰马克思主义的文艺理论家、西方二十世纪马克思主义流派对马克思主义文学理论的发展。

2. 马克思使用“艺术生产”这一概念，有哪几种含义?

答:在马克思著作中多次使用艺术生产这一概念，一般说来，它有三种含义:(1)指相对于物质生产而言作为精神生产的一个门类的艺术活动(包涵创造活动和接受活动);(2)仅指艺术的创造活动;(3)专指资本主义发展时期的艺术活动，它和一般生产一样，有生产、分配、交换、消费四个环节，其目的是为了获得最大利润。

3. 作为马克思主义文学理论的基石是什么? 试作简要的说明。

答:马克思主义文学理论贯穿着五个基本观念，这五个观念即是其基石:文学活动论、文学反映论、艺术生产论、审美意识形态论、艺术交往论。文学活动论指文学活动是人的活动的一种方式，它体现了人的本质力量的对象化，体现了人的活动的自由自觉的性质，是一种精神活动，满足人的精神需要。文学反映论是辩证唯物论在文学理论中的运用，认为文学是人的意识对存在、对社会生活的反映，它是能动的反映，体现出人的主动性、创造性，因此文学艺术能创作出生活中、世界中没有的事物，创作出比现实中更完美的事物。艺术生产论是用政治经济学的视角来分析文学艺术，认为艺术生产与艺术消费是辩证的统一，从而认为艺术品具有商品的属性，它的生产与发展与社会的物质生产、精神生产密不可分。文学审美意识形态论认为文学艺术属于社会的上层建筑，属于意识形态，由社会的经济基础决定，反映社会的经济基础。不过文学艺术不同于其他的意识形态，它具有想象、幻想、形象、情感等性质，这些性质属于审美范畴，因此我们说文学艺术是审美意识形态。艺术交往论是德国思想家哈贝马斯吸收了马克思主义的理论和方法而提出的哲学诗学理论，认为艺术是主体、文本、世界等要素相互对话和交往的活动，是个动态的交往关系。这五种观念相互联系、相互贯通，构成马克思主义文学理论的基石。

4. 试概括出马克思主义对文学的理解的特点。

答:马克思主义文学理论对文学的理解具有科学性、发展性的特点。(1)马克思主义文学理论的科学性在于它吸收了人类文化的精

髓，用辩证唯物主义和历史唯物主义的观点和方法来分析文学现象，把文学作为人的生活活动的一个子系统，全面论述它与人的其他活动的联系与区别。文学活动性、文学反映论、艺术生产论、文学审美意识形态论和艺术交往论，它们从多个角度多重视角来分析研究文学，贯穿着唯物论和辩证法的思想和方法。(2)马克思主义文学理论的发展性体现在它的民主性和开放性上。马克思主义的文学理论是在借鉴传统文论的基础上产生的，它能正确的对待不同思潮、不同流派的不同观点，面对不同思想的挑战，回答新的问题，不断丰富和发展自身。马克思主义反对静止、教条、僵化的方法，要求实事求是、与时俱进。

5. **建设中国当代的文学理论应注意几个方面的问题?**

答：建设中国当代的文学理论，首先应该以马克思主义的文学理论的指南。马克思主义文学理论是马克思主义在文学领域的具体运用，所以我们要以马克思主义的世界观和方法论作为指导。马克思主义的文学理论为我们建构了研究文学现象的总的原则和方法，它具有科学性、发展性的特点。由于时代发展，它其中有些提法和观点可能已不合时宜，但它的原则和方法为文学理论的发展提供了保证。马克思主义的文学理论是马克思、恩格斯、列宁、斯大林、毛泽东等革命导师所创立，并由信仰马克思主义的作家不断丰富的一个开放的体系，它的基本原理、方法经历了文学实践的检验，这是人类文化中的珍贵遗产，我们应该珍惜和发展。其次，我们的文学理论要具有中国特色。文学理论中的中国特色包括两层涵义：(1)中国的历史文化和现实的经验。中华民族具有五千年的文化，具有悠久的历史和传统，具有民族性。文学理论建设要与中国的文化密切结合，突出民族性。(2)必须吸收中国传统文论的精华。中国不仅有灿烂的文学，而且，中国古典文论、诗论、词论、小说论、戏剧论也是世界文学理论中的瑰宝，这是文学理论当代性的起点。再次，建设中国当代文学理论，要体现时代精神，具有当代性。文学理论的当代性主要有三个问题：(1)文学理论要紧密联系文学发展的新形势，解释新的文学现象，回答文学运动提出的新问题。社会主义实践在不断发展，文学反应新的形势、新的问题。社会发展中，文学自身也会出现新的形式，如因网络而兴起的BBS、博客、网络文学等，文学理论就要分析解释这些现象。(2)马克思主义的文学理论要面对文学理论体系的挑战。20世纪文学理论思潮

层出不穷，人本主义的文学理论与科技主义的文学理论针锋相对。我们要全面科学地对待不同的文论，吸收它们的合理因素，丰富和发展马克思主义文学理论。(3)20世纪出现了一些新的学科，如现象学、符号学、解释学等等，这些新的学科对文学理论已经产生了很大的影响，我们应该主动地学习其中的原理方法，并运用到分析文学中，把文学理论提高到当代科学水平上。

五 历年真题

1. **自然的人化(人化的自然)。**(南开大学1999年)

答：马克思的《1844年经济学——哲学手稿》使用了这一概念，有时也写着"自然人化"，指人通过劳动实践加工、改造自然，使自然改变其自身的面貌，满足人的需要的过程。自然人化是人有目的有计划地改造自然的活动，体现了我的本质力量。

2. **马克思指出："艺术对象创造出懂得艺术和能够欣赏美的大众——任何其他产品也都是这样。因此，生产不仅为主体生产对象，而且也为对象生产主体。"**(南开大学2000年)

答：马克思用艺术生产论的理论来分析艺术活动，揭示了艺术活动是一个动态的过程，是主体间的双向运动。马克思主义的政治经济学指出，广义的生产包括生产、分配、交换、消费四个环节，这四个环节相互渗透，反复循环，推动生产的发展。艺术生产也一样，艺术家创造出艺术品，有了艺术品才有严格意义上的接受者。接受者在接受活动中不断丰富自己的精神生活，提高自己的精神境界，从而产生出对艺术的新的要求，这样反过来又促进了艺术的创造。艺术家为了满足接受者提高了的审美要求，就必须不断总结经验，提高创造能力，创造出更多、更好的艺术品，即为主体生产对象。在艺术生产的不断循环中，这一活动中的两个主体——创造者、接受者——都得到了提高，为新的对象的出现提供了条件，即为对象生产了主体。

3. **艺术生产。**(厦门大学2001年)

答：艺术生产指用经济学的方法来分析艺术活动，揭示艺术活动是人的活动的一个组成部分，它的生产与接受两个过程相互作用，相互依存，相互促进。用艺术生产论的观点来研究文学，能清楚地分析其商品属性，寻找其价值生成规律。

第三章 文学作为活动

一 本章要点

基本概念	生活活动 人的本质力量的对象化 文学活动的四个要素 文学活动的对话性结构 文学本体论 劳动说 物质生产与精神生产的"不平衡关系"
基本原理	生活活动所具有的美学意义 文学活动的构成 文学活动发生的各种学说 文学活动发展与物质生产发展的不平衡关系

二 本章精讲

1. 英美新批评派的代表人物兰塞姆提出了文学本体论这一概念。认为文学活动的本体在于文学作品而不是外在的世界或作家。作为本体的作品又不指传统认为的内容与形式的统一，而仅指作品形式。

2. 文学活动的发生，有几种主要学说：巫术发生说，宗教发生说，游戏发生说，模仿说，劳动说。

3. 文学活动是在人的生活活动中居于重要地位的审美精神活动，是人所从事的文学创作、阅读、批评等活动的总称，是人的本质力量的对象化。文学作品是人写的，是直接或间接地写人的，并且是为了人的需要而写的，因此，人是文学活动的出发点和归宿点。

4. 文学活动的地位。文学活动基本上属于精神活动的范畴。文学活动作为一种审美精神活动在人的生活活动中处于重要地位，并且具有意识形态特征。

5. 美国当代文论家 M. H. 艾布拉姆斯在《镜与灯——浪漫主义文论及批评传统》中提出了文学活动四要素说：世界、作家、作品、读者。他认为文学作为一种活动，总是由作家、作品、世界、读者四个要素组

成的。文学理论所把握的不是这四个要素中孤立的一个要素，而是四个要素构成的整体活动及其流动过程和反馈过程，这四个要素在文学活动中形成相互渗透、相互依存和相互作用的整体关系。

6. 再现说认为：文学艺术来源于生活，并再现生活。文学艺术的本质是对生活的再现。

7. 18、19 世纪之交的浪漫主义思潮中出现了表现论。表现论认为，文学是作者思想情感甚至本能欲望的表现，强调作者对作品意义的生成作用，并高扬“文学天才”的作用。

8. 英美新批评派的代表人物兰塞姆创造了文学本体论这一术语，认为文学活动的本体在于文学作品而不是外在的世界或作者。

9. 20 世纪 60 年代，兴起了由德国学者姚斯创立的接受美学。

10. 20 世纪 60 年代俄国形式主义学者提出了“陌生化”概念，其内涵是改变语言的习惯用法，使之变得似曾相识而同时又感陌生，因而增大感知语言的难度，延长感知的时间，也就是语言具有了阻拒性，也就产生了特殊的意味。

11. 文学活动的发生主要有几种假说：巫术仪式发生说，宗教发生说，游戏发生说，模仿说，劳动说等等。

12. 文学活动的发展，由经济因素最终决定，但会受到诸如政治、道德、哲学等因素的直接影响。

三 名词解释

1. **文学活动**：文学活动是人的一种精神活动，是人所从事的文学创作、接受、研究等活动的总称。它本身是一个包含诸多方面的复杂系统，同时又是作为人的整个社会活动的一个子系统而呈现出来的。文学作品是人写的，是直接或间接地写人的，并且是为了人的需要而写的，人是文学活动的出发点和归宿点。根据美国当代文论家 M. H. 艾布拉姆斯的观点，文学活动由四个要素构成：世界、作者、作品和读者。文学活动作为一种审美精神活动，在人的生活活动中处于重要地位，并且具有意识形态特征。

2. **生活活动**：以生产活动为基础的人类生存、繁衍和发展的活动系统的总称。人类的生活活动既是社会发展的前提，也是人类得以发展、延续的基础，具有社会性和实践性。人的生活活动是文学活动的

前提，导致人与对象之间的诗意情感关系，导致人的自觉能动的文学创造，并使文学成为人的本质力量的确证。

3. **人的本质力量的对象化**：人的本质力量是指人的自由自觉的意识，即人是有目的、有计划地改造自然的特性。在生产过程中，人以自身的本质力量作用于自然，使自然脱离了不适宜人生活的原始的粗糙状态，成为人化的自然，而且在这种被改造过的自然中展现人的肉体的和精神的力量；而自然又提供了一个场所，使人得到锻炼，进一步充实了自身的本质力量。人的生活活动，无论是物质的还是精神的，由于人的主体能动的参与，既使对象被改变得符合人的要求，又使对象呈现出人的本质力量。（参见第2章）

4. **文学活动的"四个要素"**：根据美国当代文论家艾布拉姆斯的观点，文学活动应由四个互相依存的要素构成：世界、作者、作品和读者。这四个要素在文学活动中形成相互渗透、相互依存和相互作用的整体关系。其中，世界指的是文学活动所反映的客观世界、主观世界。人类的生活世界是文学活动产生、形成和发展的客观基础；作者则是文学生产的主体，他不单是创作作品的人，更是创作文学规范并把自己对世界的独特审美体验通过作品传达给读者的主体；而作品，作为显示客观世界的"镜"和表现主观世界的"灯"，作为作者的创造对象和读者的阅读对象，是使上述一切环节成为可能的中介；读者，作为文学接受的主体，不仅是阅读作品的人，而且是与作者生活于同一世界的主体，双方通过作品进行潜在的精神沟通，读者在自己的生活经验、文化修养的基础上，运用想象、联想而使作品的内涵在头脑中具体化。

5. **文学活动的对话性结构**：按照哈贝马斯的理解，任何两个具有言语和行为能力的主体都可以用符号（语言）作为中介达成一种对话关系。文学作为一种语言符号系统，是交往理性得以展开的理想场所。具体来说，是围绕着作品这个中心，作者与世界、读者建立起一种话语伙伴关系。其中，分别构成了若干对主体间性关系，包括作者与作者、作者与此岸世界（现实世界）、作者与彼岸世界（理想世界）、作者与读者，彼此展开对话。因此，文学活动系统是由世界、作者、作品、读者构成的一个交往结构。

6. **文学本体论**：英美新批评派的代表人物兰塞姆创造了这个理论。文学活动的本体在于文学作品而不是外在的世界或作者。作为

本体的作品并不是指传统理论中的内容或内容与形式的统一，而仅仅是指作品形式，即所谓"肌质"、"隐喻"、"复义"、"含混"、"语境"、"反讽"等语言学或修辞学因素。包括俄国的形式主义、英美新批评等学派。俄国形式主义强调作品的形式之于作者的意义，而新批评派注重作品的结构之于读者的意义，强调读者在面对文学作品的时候无需关注其内容，只要对形式结构进行"细读"就可以了。

7. **陌生化**：改变语言的习惯用法，使之变得似曾相识而同时又感陌生，因而增大感知语言的难度，延长感知的时间，也就是语言具有了阻拒性，也就产生了特殊的意味。这是俄国形式主义的重要理论。（陌生化手法涉及到两个方面：语言、形象。这里指语言的陌生化。参见 7、10、12 章）

8. **巫术仪式发生说**：认为巫术并非文学的直接来源，而是巫术意义的生产过程对文学创作有某种启发意义，甚至，巫术活动的仪式化还为某些文学类型提供了直接的借鉴。

9. **宗教发生说**：认为文学源于宗教，宗教活动的内容形式直接导致了文学的发生，早期的文学与宗教是密不可分的。

10. **游戏发生说**：康德认为艺术活动是人类想象力的游戏，是一种自由的游戏，是合目的性和无目的性、有意图性和无意图性、艺术和自然的统一。席勒和斯宾塞发展了康德这一思想，提出了"过剩精力"这一概念，认为生产力发展到一定水平后，人类除了满足自身的物质需要外，还有多余的时间和精力，人们打发多余时间和精力的方式就是游戏，它是艺术发展的早期形式和艺术的本质。

11. **模仿说**：西方关于艺术起源的最古老的一种假说。认为人与动物的根本区别在于人会模仿。艺术起源于人的模仿本能。艺术是人类模仿自然、社会和人生的产物。

12. **劳动说**：认为劳动是文学发生的起点。首先，劳动提供了文学活动的前提条件，人要满足基本生存需要后才能从事其他活动，人就是在这种生产活动中生成的，劳动创造了人本身。其次，劳动产生了文学活动的需要，在史前人类的集体劳动中，为了协调行动，交流情感与信息，减轻疲劳等，从而产生了语言和最初的文学。再次，劳动构成了文学描写的主要内容，远古时代遗存的作品中大都描写了当时人们劳动生活的内容，而舞蹈动作中多以采集种子等劳动活动为反映对

象。最后,劳动制约了早期文学的形式,早期文艺中,诗、乐、舞三位一体实则是劳动过程中这几种艺术形式的萌芽因素(劳动动作、劳动号子的呼喊、劳动时发出的声音和节奏)统一在一起的反映。

13. **物质生产与精神生产的"不平衡关系"**:指精神生产与物质生产的发展并不总是同步的。"不平衡"有两种表现:一指艺术内部的不平衡,不同的艺术类型、艺术的不同形式之间的不平衡。如神话等文学类型只能兴盛在人类生产水平的低级阶段,随着生产力的发展,它的繁荣阶段就过去了。二指艺术生产的水平与物质生产的水平并不总是成正比例。二者有时平衡,共荣共衰;有时不平衡,或者你衰我荣,或者你荣我衰,经济落后的国家或地区可能文艺反而领先。"不平衡"现象是马克思发现并在《政治经济学·导言》中提出来的。

四 问答题详解

1. 文学活动与生活活动是怎样的关系?文学活动在生活活动中处在什么位置?

答:文学活动是人的一种精神活动,是人所从事的文学创作、接受、研究等活动的总称。它本身是一个包含诸多方面的复杂系统,同时又是作为人的整个社会活动的一个子系统而呈现出来的。文学作为一种活动,是人类社会所特有的现象。与人类的其他活动相比,既有共性,又有特性。文学作品是人写的,是直接或间接地写人的,并且是为了人的需要而写的,人是文学活动的出发点和归宿点。生活活动是以生产活动为基础的人类生存、繁衍和发展的活动系统的总称。人类的生活活动既是社会发展的前提,也是人类得以发展、延续的基础,具有社会性和实践性。人的生活活动是文学活动的前提,导致人与对象之间的诗意情感的关系,导致人的自觉能动的文学创造,并使文学成为人的本质力量的确证。(1)生活活动导致人与对象的诗意情感的关系。在世界中,只有人才能以具有诗意情感的文学艺术方式去感知事物,而这正表现了人的生活活动的特征。人作为与自然相对的一方,其感觉可以同对象保持一种自由的关系。(2)生活活动导致了人的自觉能动的文学创造。人的生活活动是合目的性与合规律性的统一,动物的感觉只能是出于所属的种的尺度去建造,因此它是遗传机能赋予的感性的感觉,人的感觉除此之外还与后天的学习、思考、锻炼

相关,在具有感性形式的同时又沉淀着理性的内容,是积极主动、富于创造性的。(3)生活活动使文学成为人的本质力量的确证。在生产过程中,人以自身的本质力量作用于自然,使自然脱离了不适宜人生活的原始的粗糙状态,而且在这种被改造过的自然中展现人的肉体和精神的力量,成为人化的自然;而自然又提供了一个场所,使人得到锻炼,进一步充实了自身的本质力量。人的生活活动,无论是物质的还是精神的,由于人的主体能动的参与,既使对象被改变得符合人的要求,又使对象呈现出人的本质力量。文学活动作为一种审美精神活动,在人的生活活动中处于远离物质与经济基础的重要地位,并具有意识形态特征。

2. **简述生活活动所具有的美学意义。**

答:人的生活活动是文学活动的前提。首先,生活活动会导致人与对象之间的诗意情感的关系,人的生产活动是人的生活活动的基础,它是在人和自然之间展开的一个过程。在生产劳动中,人改造了自然,使自然变成了人化的自然;同时,人在改造自然的过程中也改造了自己,使自己被自然所丰富所改造。在人与自然的交换过程中,人以自身的本质力量作用于自然,使自然不仅脱离不适宜于人生活的原始的粗糙状态,而且在这种被改造过的自然中展现人的肉体的和精神的力量;而自然又提供了一个场所,使人得到锻炼,进一步充实了自身的本质力量。人作为与自然相对的一方,其感觉可以同对象保持一种自由的关系,人的某些感觉能力可能不及动物,但人可以根据自身所处的条件自由地选取感觉事物的角度。人感觉事物的角度是多样化的。与动物对事物感觉的单一角度相比,由于人的感觉可以与对象保持一种自由的关系,对事物有多种选择的可能,所以人的感觉不会被束缚在本能感觉的范围内。人的感觉不但可以同对象发生功利的、伦理的、道德的关系,而且还可以发展成为一种诗意情感的关系,文学艺术正是人的感觉这种诗意情感的高度发展的产物。

其次,生活活动还会导致人的自觉能动的文学创造。人的生活活动是合目的性与合规律性的统一。人的活动是有意识、有目的、有计划、根据一定的需要而设计的。人由于具有自觉意识,而在活动的合规律性上才有了与动物的质的不同,根据马克思在《1844 年经济学——哲学手稿》中提出的"全面生产"概念,人因为懂得按照一定规

律来设计工具,人的活动的和规律性也体现着人的自觉意识,从而使得合规律性与合目的性两者在人身上有机地统一起来。“全面生产”概念把人较之于动物自然生产的特性凸现了出来。它既反对把社会与自然等同起来的做法,也拒绝把社会生产的精神特征从历史的角度理想化。生产的全面性反映了人的社会存在的完整性以及人在社会当中精神创造的完整性。可见,人的活动的美学意义在于:动物的感觉只能是出于所属的种的尺度去建造,是遗传技能赋予的感性的感觉;人的感觉除此之外还与后天的学习、思考、锻炼相关,在具有感性形式的同时又积淀着理性的内容。同时,人的感觉作为感性活动,不是被动的、消极的,而是积极主动、富于创造性的。文学作为人的一种活动形态,不是被动的、消极的,而是一种合目的性与合规律性的自觉能动的创造,在这种创造中,可以达到感性与理性的统一,也就是达到全面地表现人的本质特征。

最后,生活活动使文学成为人的本质力量的确证。人的生活活动,无论是物质的还是精神的,由于人的主体能动的参与,既使对象被改变得符合人的要求,又使对象呈现出人的本质力量。人的生活活动作为对人的本质力量的确证,实际上是审美产生的基础。在审美活动中,人在直观的层次上是审“对象”,而在深蕴的层次上,却是通过对象来间接地审“自己”。只有在先在的本质力量对象化的过程中,才能实现自然成为具有人的本质力量的对象。文学活动作为一种审美活动,也是人的本质力量的确证。通过创造和欣赏文学,人的本质力量可以尽情展现出来,使人能更深切地体会到自身的存在价值。

3. 文学活动的四种理论视角的各自理论依据是什么?请简述之,并指明它们的片面性。

答:美国当代文论家 M. H. 艾布拉姆斯在《镜与灯——浪漫主义文论及批评传统》中提出了文学活动四要素说:世界、作者、作品、读者。他认为文学作为一种活动,总是由作者、作品、世界、读者四个要素组成的。文学理论所把握的不是这四个要素中孤立的一个要素,而是四个要素构成的整体活动及其流动过程和反馈过程,这四个要素在文学活动中形成相互渗透、相互依存和相互作用的整体关系。文学活动的四种理论视角分别是世界视角、作者视角、作品视角、读者视角。从上述每一个要素视角出发,都会看到文学的一个重要方面。但如果

只从任何一个视角看文学，也都会暴露片面性。(1)世界：世界即现实世界、社会生活。文学与生活密切相关，文学中的客观材料与主观情思来源于社会生活，生活是文学艺术的唯一源泉。从古希腊的“模仿说”，到近代别、车、杜的“再现论”，再到我国解放后的“反映论”都大体表达了这样的认识，都强调文学与生活世界的联系。其理论依据是：文学是一种意识反映行为，没有反映对象，就没有反映；文艺起源于对自然的模仿；文学作品中确实包含着现实世界的影子。这也是其合理性之所在。不过，如果只看到文学与生活世界的联系，看不到二者的区别，看不到文学同时也是一种作者的主观表现，就具有片面性。(2)作者：文学是作者创作的。作者通过创作文学作品，表达自己的生活感受，并试图唤起读者的相应感受，因此，文学也是一种作者的表现活动。从中国古老的“诗言志”、“诗缘情”到西方的“心灵表现论”，都认为文学是作者心灵与情感的表现。其理论根据是：文学是作家“情动”与要表达情感的产物，文学中也确实包含着作者主观的思想情感与理想。当然，作品中的情感同生活中原初的情感在强度与指向上都有区别，它趋于高尚。不过，倘若只把文学看作作者情感的表现，看不到文学与生活的联系，看不到作品有其自足性，也是有片面性。(3)作品：作品是文学的最终表现形式，即反映生活也好，表现作者思想情感也好，最终都要表现为文学作品。不过，作品并不原本地再现生活和表现作者生活中的情感，即它是按美的规律改造了生活与情思，这是其短处，也是其长处。它可以超越事物的本来形态，创造出更具普遍性的审美世界，包含更深广的意蕴。这说明文学作品确实有其审美的独立自主性。但如果过分强调了这一点，而割断了文学作品与生活、与作者的联系，也是片面的。20 世纪俄国的形式主义与英美新批评就是这样，一味强调作品本身的形式价值，提出了“文学本体论”，认为文学活动的本体只在于作品而不是外在的世界与作者。其所说的作品又不指内容与形式的统一体，而仅指作品形式的隐喻、语境、反讽等语言学因素，从而表现出片面性。(4)读者：文学只有经过读者的阅读，文本的价值才能实现，而读者的阅读，既是对作品人情世态与作家思想感情的了解与“复原”，又是一种“再创造”，即根据自己的生活经验与文化修养对作品的意义进行具体化的理解，其结果必然与作品原意既有重合，也有所不同。20 世纪 60 年代兴起的接受美学与读者反应批

评强调文学欣赏与接受不是被动的，而是主动的、创造性活动，认为作品是由作家与读者共同创造的，这一说法有其积极意义。但他们过于夸大文学接受中的再创造，宣布文本一经写出，“作家就死了”，作品任由读者去理解，有否认作品“原意”的意向，暴露出片面性。

4. **简述关于艺术起源问题的“劳动说”。**

答：“劳动说”把劳动作为文学发生的起点，认为艺术起源于劳动。论据主要有四：(1)劳动提供了文学活动的前提条件，在漫长的进化过程中，人通过劳动锻炼了自己的脑，并且在劳动中把前肢从行走任务中解放出来，演变为灵巧的双手，劳动创造了艺术赖以产生的人、人的大脑、手等，要满足基本生存需要后才能从事其他活动，人就是在这种生产活动中生成的，劳动创造了人本身。(2)劳动产生了文学活动的需要，劳动中人们交流信息与情感成为产生艺术的需要，在史前人类的集体劳动中，为了协调行动，交流情感与信息，减轻疲劳等，从而产生了语言和最初的文学。(3)劳动构成了文学描写的主要内容，远古时代遗存的作品中大都描写了当时人们劳动生活的内容。在原始民族中，狩猎部落都以动物作为图腾，而且其舞蹈也大多是模仿动物的动作；反之，种植部落则可能以植物花朵作为偶像，而舞蹈动作中多以采集种子等劳动活动为反映对象。(4)劳动制约了早期文学的形式。各民族最早的文学体裁是诗，而诗在当时是必须吟唱的，而且它以载歌载舞的方式来传达。因此早期的文艺是诗、乐、舞三位一体的结合体。这种早期文艺形式同劳动过程直接相关，诗、乐、舞三位一体，实则是劳动过程中这几种艺术形式的萌芽因素(劳动动作、劳动号子的呼喊、劳动时发出的声音和节奏)统一在一起的反映。

5. **试辩证说明文学发展的各种原因。**

答：相对于文学活动的发生问题，文学活动的发展问题更加复杂。历史上就文学发展的动力问题曾有不同的理论阐述。有的认为文学发展的动力是社会风气的变化；有的认为文学的发展与时代的变化密切相关；有的学者从文学内部来探求文学发展动因，认为文学的发展就像自然界运行一样只在于它的内在动因；还有学者认为文学的发展只是文学固有因素的不同组合引起了形态变化。我们认为，文学发展的根本力量仍然是生产劳动。文学伴随生产劳动而产生，并随着生产劳动的发展而发展，其发展的根本力量是生产劳动，而其他一些因素

有时更直接地发生作用。首先，政治、哲学、道德、宗教等上层建筑直接影响文学的发展。一般而言，政治开明时文学繁荣，黑暗时文学衰败，这正是文学与经济发展不平衡的原因。其次，文学发展最终受经济发展的支配。从局部看，文学发展与经济发展有时不平衡，但从历史的总体看，文学发展的水平始终在经济发展水平的左右摆动，二者大致是平衡的。可见，经济在文学发展中起最终的支配作用。再次，文学艺术也受自身规律的影响，新的内容的发现，新的形式的探讨与成型，需要一个过程。总之，在直接意义上往往是上层建筑各部门制约着文学的发展，但在终极意义上是经济因素决定了文学的发展。文学发展的不平衡现象有两种典型体现：一种情况是，某些文艺类型只能兴盛在生产发展相对低级的阶段，随着生产力的发展，它的繁荣阶段也就过去了，如古希腊神话和史诗；另一种情况是，艺术生产与物质生产的发展水平并不是呈正比例的，经济落后的国家或地区可能反而在文学艺术上领先，如 18 世纪的德国和 19 世纪的俄国。实际上，不平衡关系只是说明了文学发展与经济发展关系的一个方面，而这一关系的另一方面则是两者发展上的平衡关系，就是说，经济的、物质生产活动的发展水平会最终制约文学发展水平。18 世纪的德国、19 世纪俄国虽然经济发展相对落后，但在文学与哲学上的成就又与当时各自经济的高速发展的状况是适应的。进一步说，不平衡与平衡两者共存于文学与经济发展的关系之中。从局部的情况，或者从某一历史时期的情况看，不平衡关系确实是存在的，但在总体的方面看，或者我们从相当长的历史阶段来分析，文学发展的水平就在经济发展水平的曲线上左右摆动，二者之间总是大致平衡的。因此，物质生产或者说经济基础是文学发展中起“最终的支配作用”的因素。

五　历年真题

1. **游戏说。**（四川大学 1997 年）

答：认为艺术起源于游戏的一种观点。康德认为艺术活动是人类想象力的游戏，是一种自由的游戏，是合目的性和无目的性、有意图性和无意图性、艺术和自然的统一。席勒和斯宾塞发展了康德这一思想，提出了“过剩精力”这一概念，认为生产力发展到一定水平后，人类除了满足自身的物质需要外，还有多余的时间和精力，人们打发多余时间和

精力的方式就是游戏，它是艺术发展的早期形式和艺术的本质。

2. 体现了新批评派文本中心论的主要术语是（　　）。（南开大学 1999 年）

A. 意图谬见，感受谬见　　B. 文学性、陌生化

C. 垂直接受，水平接受　　D. 期待视界、视界融合

答：选 B

3. 俄国形式主义将文学视为（　　）。（南开大学 1999 年）

A. 对现实的反映　　B. 内在情感的表现

C. 语言的特殊用法　　D. 神秘现象的显现

答：选 C

4. 模仿论是西方最古老的关于文艺起源和本质的解释。（　　）（南开大学 1999 年）

答：正确

5. 解构主义虽与结构主义结论相反，但其出发点却与之相同，即意义源自符号之间的区别关系。（　　）（南开大学 1999 年）

答：错误

6. 怎样正确认识文学的本质？（四川大学 2000 年）

答：作为意识形态，文学是对存在的反映，这是毫无疑问的。不过，对文学本质的认识，又是一个非常复杂的过程。文学的本质存在于文学活动中，应从世界、作者、作品、读者的相互关系中理解。文学活动的四种理论视角分别是世界视角、作者视角、作品视角、读者视角。从上述每一个要素视角出发，都会看到文学的一个重要方面。但如果只从任何一个视角看文学，也都会暴露片面性。(1)世界：世界即现实世界、社会生活。文学与生活密切相关，文学中的客观材料与主观情思来源于社会生活，生活是文学艺术的唯一源泉。从古希腊的"模仿说"，别、车、杜的"再现论"，再到我国解放后的"反映论"都大体表达了这样的认识，到近代都强调文学与生活世界的联系。其理论依据是：文学是一种意识反映行为，没有反映对象，就没有反映；文艺起源于对自然的模仿；文学作品中确实包含着现实世界的影子。这也是其合理性之所在。不过，如果只看到文学与生活世界的联系，看不到二者的区别，看不到文学同时也是一种作家的主观表现，就具有片面性。(2)作者：文学是作者创作的。作者通过创作文学作品，表达自己

的生活感受,并试图唤起读者的相应感受,因此,文学也是一种作者的表现活动。从中国古老的"诗言志"、"诗缘情"到西方的"心灵表现论",都认为文学是作者心灵与情感的表现。其理论根据是:文学是作者"情动"与要表达情感的产物,文学中也确实包含着作者主观的思想情感与理想。当然,作品中的情感同生活中原初的情感在强度与指向上都有区别,它趋于高尚。不过,倘若只把文学看作作者情感的表现,而看不到文学与生活的联系,看不到作品有其自足性,也是有片面性。(3)作品:作品是文学的最终表现形式,即反映生活也好,表现作者思想情感也好,最终都要表现为文学作品。不过,作品并不原本地再现生活和表现作者生活中的情感,即它是按美的规律改造了生活与情思,这是其短处,也是其长处。它可以超越事物的本来形态,创造出更具普遍性的审美世界,包含更深广的意蕴。这说明文学作品确实有其审美的独立自主性。但如果过分强调了这一点,而割断了文学作品与生活、与作者的联系,也是片面的。20 世纪俄国的形式主义与英美新批评就是这样,一味强调作品本身的形式价值,提出了"文学本体论",认为文学活动的本体只在于作品而不是外在的世界与作者。其所说的作品又不指内容与形式的统一体,而仅指作品形式的隐喻、语境、反讽等语言学因素,从而表现出片面性。(4)读者:文学只有经过读者的阅读,文本的价值才能实现,而读者的阅读,既是对作品人情世态与作家思想感情的了解与"复原",又是一种"再创造",即根据自己的生活经验与文化修养对作品的意义进行具体化的理解,其结果必然与作品原意既有重合,也有所不同。20 世纪 60 年代兴起的接受美学与读者反应批评强调文学欣赏与接受不是被动的,而是主动的、创造性活动,认为作品是由作家与读者共同创造的,这一说法有其积极意义。但他们过于夸大文学接受中的再创造,宣布文本一经写出,"作家就死了",作品任由读者去理解,有否认作品"原意"的意向,暴露出片面性。

7. 关于文学与生活的关系,中国古代有"感物说",西方有"模仿说"。请辨析二者之间的异同。(华中师范大学 2000 年)

答:从文学与世界、文学与社会生活的关系上解释什么是文学,是最古老,同时也是影响最为深远的一种认识文学的方式。其中,中国文论中有着深远影响的"感物说"文学观,西方则有深远影响的"模仿说"。中国古代的"感物说"与西方古代的"模仿说"从不同的角度说明

了文学对生活的依赖关系。西方文论的“模仿说”强调生活是文学创造的基础。亚里士多德所说的模仿并不是指对现实生活的直接描摹，相反，他认为文艺所描述的应该是可能发生的而不是已经发生的事情，认为人与动物的根本区别在于人会模仿。艺术起源于人的模仿本能，艺术是人类模仿自然和社会人生的产物。模仿说强调了文艺对现实与外界的需要和依赖，但这种说法把人的模仿动因看作是人的“天性”显得很不具体，同时，模仿说本身对艺术发生过程中人的自由创造本质注意得显然不够。感物说认为，诗歌创作乃是诗人心灵与外在景物相互触发、彼此整合的过程，明末清初王船山著名的“情景”论，可说是集此说之大成，强调文学创作过程中主体心灵与客观景物之间相互作用的重要性。中外文学理论虽然都强调文学必须依赖于社会生活，都涉及了文学的审美性，都意识到了文学的存在和发展与人类的审美活动有关，都承认文学具有想象和虚构的特点，但是二者的着眼点却有所不同。中国古代的“感物说”主要是从思想感情的发生只能源于丰富的人生经验来讲的，西方的“模仿说”则强调了社会生活为创作提供了取之不尽用之不竭的素材；前者揭示了生活基础对文学活动主体的制约，后者阐明了社会生活作为文学对象的重要性，二者都是文学活动存在和发展必不可少的前提条件。文学源于生活，正是从这两个意义上说的。

8. **评述：“蜘蛛的活动同织工的活动相似，蜜蜂建筑蜂房的本领使人间的许多建筑师感到惭愧。但是，最蹩脚的建筑师从一开始就有比最灵巧的蜜蜂高明的地方，是他在用蜂蜡建筑蜂房以前，已经在自己的头脑中把它建成了。劳动过程结束时得到的结果，在这个过程开始时就已经在劳动者的表象中存在着，即已经观念地存在着。”**（厦门大学 2000 年）

答：人的生活活动导致人的自觉能动的文学创造。人的生活活动是合目的性与合规律性的统一，是有意识、有目的、有计划，根据一定的需要而设计的，用马克思的话说，就是劳动过程结束时的结果，在劳动过程开始时就在劳动者的表象中存在着。而所谓“合规律性”，是指人的生活活动不是主观随意的，而是合乎或遵循着一定的规律。正是因为人比动物多了自觉的意识，在活动的合规律性上就与动物有了质的不同。虽然人不具有动物的飞翔、深潜等能力，但人懂得按照规律来活动，并设计相应

工具，从而也就获得了相应的能力。由此可以看出人的活动的美学意义：动物的感觉只是出于所属的种的尺度去建造，因此它是遗传机能赋予的感性的感觉；人的感觉除此之外还与后天的学习、思考、锻炼有关，它在具有感性形式的同时又沉淀着理性的内容。同时，人的感觉作为感性活动，它不是被动的、消极的，而是积极主动的、富于创造性的。文学作为人的一种活动形态，它不是被动的、消极的，而是一种合目的性和合规律性的自觉能动的创造，在这种创造中，可以达到感性与理性的统一，也就是达到全面地表现人的本质特征。

9. **泛神论。**（南开大学 2000 年）

答：把神和整个宇宙或自然视为同一的哲学理论。最早提出并使用“泛神论”一词的是 17 世纪英国哲学家 J. 托兰德。该理论认为整个宇宙本身具有神性，万物存在于神内，神是万物的内因。这个神不同于基督教信奉的人格神，也不同于自然神论者所主张的第一因的神，它没有类似人的属性，不是凌驾于世界之上，而是存在于世界之内。欧洲哲学史上的泛神论大体上可归结为两类：一类是具有自然主义倾向的泛神论，它把神融化于自然之中；另一类是具有宗教神秘主义倾向的泛神论，它把自然消解于神中。这两类泛神论在反对正统神学的斗争中曾起过一定的积极作用。

10. **文学由于（　　）功能的作用而产生其他一些社会功能，如认识作用，教育作用，娱乐作用等。**（南京大学 2001 年）

答：审美

11. **“寓教于乐”最早是由（　　）提出的。**（南京大学 2001 年）

答：贺拉斯

12. **孔子的“兴观群怨”说和西方理论家（　　）的“寓教于乐”说都揭示了文艺的（　　）。**（首都师范大学 2001 年）

答：贺拉斯　社会功能

13. **在神话和各种巫术仪式中包含了文学艺术的基本精神和基本形式，即（　　）。**（首都师范大学 2001 年）

答：巫术仪式发生说

14. **钟嵘《诗品序》曰：“气之动物，物之感人，故摇荡性情，形诸舞咏。”此说在艺术起源论上与德谟克利特的“模仿说”有何相通之处？**（首都师范大学 2001 年）

答:从文学与世界、文学与社会生活的关系上解释什么是文学,是最古老,同时也是影响最为深远的一种认识文学的方式。其中,中国文论中有着深远影响的"感物说"文学观,西方则有深远影响的"模仿说"。中国古代的"感物说"与西方古代的"模仿说"从不同的角度说明了文学对生活的依赖关系。这两种文学观都涉及了文学的审美性,都意识到了文学的存在和发展与人类的审美活动有关,都承认文学具有想象和虚构的特点,但是二者的着眼点却有所不同。中国古代的"感物说"主要是从思想感情的发生只能源于丰富的人生经验来讲的,西方的"模仿说"则强调了社会生活为创作提供了取之不尽用之不竭的素材;前者揭示了生活基础对文学活动主体的制约,后者阐明了社会生活作为文学对象的重要性,二者都是文学活动存在和发展必不可少的前提条件。文学源于生活,正是从这两个意义上说的。

15. **马克思指出"就某些艺术形式,例如史诗来说,甚至谁都承认:当艺术生产一旦作为艺术生产出现,它们就再不能以那种在世界史上划时代的、古典的形式创造出来;因此,在艺术本身的领域内,某些有重大意义的艺术形式只有在艺术发展的不发达阶段上才是可能的。"谈谈你对这段论述的理解和体会。(此题文艺学专业考生必选)**(四川大学 2001 年)

答:文学活动的发展,由经济因素最终决定,但会受到诸如政治、道德、哲学等因素的直接影响。因此文学活动的发展往往会和经济发展呈现出不平衡的状态。相对于文学活动发生问题,文学活动的发展问题更加复杂。文学伴随生产劳动而产生,并随着生产劳动的发展而发展,但文学发展的进程也有特殊的情况,就是它的发展同经济发展并不总是同步的,有时显得快些,有时显得慢些,有时甚至同生产呈反方向的发展。这种不平衡有两种典型体现:一种情况是某些文艺类型只能兴盛在生产发展相对低级的阶段,随着生产力的发展,它的繁荣阶段也就过去了,如古希腊神话和史诗;另一种情况是艺术生产与物质生产的发展水平并不是呈正比例的,经济落后的国家或地区可能在文学艺术上反而领先,如 18 世纪的德国和 19 世纪的俄国。实际上,不平衡关系只是说明了文学发展与经济发展关系的一个方面,而这一关系的另一方面则是两者发展上的平衡关系,就是说,经济的、物质生产活动的发展水平会最终制约文学发展水平。18、19 世纪的德国、俄

国虽然经济发展相对落后，但在文学与哲学上的成就又与当时各自经济的高速发展的状况是适应的。进一步说，不平衡与平衡两者共存于文学与经济发展的关系之中，从局部的情况，或者从某一历史时期的情况看，不平衡关系确实是存在的，但在总体的方面看，或者我们从相当长的历史阶段来分析，那么文学发展的水平就在经济发展水平的曲线上左右摆动，二者之间总是大致平衡的。因此，物质生产或者说经济基础是文学发展中起“最终的支配作用”的东西。

16. 文学本体论（*厦门大学 2002 年*）

答：英美新批评派的代表人物兰塞姆创造了这个术语。文学活动的本体在于文学作品而不是外在的世界或作者。作为本体的作品并不是指传统理论中的内容或内容与形式的统一，而是仅仅指作品形式，即所谓“肌质”、“隐喻”、“复义”、“含混”、“语境”、“反讽”等语言学或修辞学因素。俄国形式主义强调作品的形式之于作者的意义，而新批评派注重作品的结构对于读者的意义，强调读者在面对文学作品的时候无需关注其内容，只要对形式结构进行“细读”就可以了。

17. 文艺只是对理念世界的摹本——现实世界的模仿，因此只是摹本的摹本，影子的影子，与真理“隔着三层”，这话是（　　）。（*南京大学 2002 年*）

答：柏拉图用来比喻文艺与理念关系的理论

18. 巫术仪式发生说。（*南京师范大学 2002 年*）

答：认为巫术并非文学的直接来源，而是巫术意义的生产过程对文学创作有某种启发意义，甚至，巫术活动的仪式化还为某些文学类型提供了直接的借鉴，比如在金枝传说中，杀“国王”的仪式就已经有了戏剧艺术的胚芽。

19. 强调作者与作品之间关系的文学观念与强调文学与世界之间关系的文学观念有哪些主要区别？（*北京师范大学 2002 年*）

答：强调作者与作品之间关系的文学观念集中体现为“表现说”，认为艺术起源于情感表现和交流的需要。表现说的主要观点在于：(1)强调作品与作家的关系，认为作品是作家的思想情感的表现，甚至是本能欲望的无意识的流露。(2)文学是作家主观感受、体验的产物。(3)主张以人的内心世界为表现的主要对象。(4)以不平凡的色彩描写平凡事物。强调文学与世界之间关系的“再现说”主张文学艺术来

源于生活，是对生活的模仿和再现。其主要观点在于：(1)强调“世界”与“作品”的对应关系，认为作品是对世界的模仿和再现。(2)体现朴素唯物主义精神和现实主义美学原则。(3)忽视作家的主观能动性和艺术媒介的作用。

20. **谈谈你对结构主义批评理论的认识。**(北京师范大学 2002 年)

答：运用结构主义分析研究文学艺术和进行文艺批评的一种文艺理论。结构主义是 20 世纪 40 年代到 60 年代现代西方流行的一种哲学思潮，它的方法论广泛地渗透到科学文化的许多领域，形成了一些颇具特色的具体方法。结构主义批评的基本特征有三：摒弃主体、标举关系；形式就是价值；无信息的规则。为了寻找文本的共同结构和规律即“无信息的规则”，结构主义文学批评倡导共时研究，把文学作品视为超越历史的共时现象，使那些变动不居的东西暂时固定下来，从而对其中的各种因素和关系加以仔细辨认，把它们作为同时存在并构成有机整体的结构加以探讨。在确立“无信息的规则”时，结构主义崇尚分类法，它试图通过分类来揭示文学作品中隐蔽的秩序。结构主义文学批评正是通过分类走向抽象，走向符号的。这种“无信息的规则”并不仅仅满足于说明现存的文学作品，它还力图对未来的文学作品做出预测和规划。结构主义文学批评并不是对文学现象的经验归纳，而是一种演绎性的理论建构。

结构主义批评方法是结构主义文艺理论的运用。结构主义文艺观认为：(1)文艺作品内容是生活中某种固定不变的东西，具体作品是对整体的有意或无意的复制与模仿，文学作品的形式是文学艺术家那个具有“先天构造能力”的心灵或者大脑的产物；(2)文艺作品具有内在结构和层次，没有结构就不称其为文艺作品；(3)文艺作品离不开语言，而语言就是符号。文艺作品就是一种符号的排列组合。文学艺术家把不同的符号系列当作手段，表现深埋在心灵中的信息；(4)文艺作品的价值在于它的内部结构和蕴含的信息。信息的质量越高，内涵的意义越多，文艺作品的价值和意义就越大。结构主义认为，文艺研究和批评的任务是对文艺作品的结构及其形成过程进行的分析。在进行结构分析时，引进了语言学概念和方法。例如：使用语言学方法中的“语句句法模型”来分析一部文学作品的结构，把作品内部的各种构成关系在一部文学作品中所起的作用，对应于语句中的名词、动词和

形容词；运用语言模型，建构起由文学作品的规范和规则组合成的深层系统；根据话语手段的组合变化，提出叙事的多种类型等等。结构主义思潮从70年代开始衰落。但迄今，它在国际上还有巨大的影响。结构主义批评方法吸收了现代系统论、语言学等思想和概念，有一定的科学价值。它研究作品的结构、机制和功能，对文艺结构要素的分析，也是富有成果的。

21. 不平衡关系。（苏州大学 2003 年）

答："不平衡"现象是马克思发现并在《政治经济学·导言》中提出来的，不平衡关系指精神生产与物质生产的发展并不总是同步的。"不平衡"有两种表现：一指艺术内部的不平衡，不同的艺术类型、艺术的不同形式之间的不平衡。神话等文学类型只能兴盛在人类生产水平的低级阶段，随着生产力的发展，它的繁荣阶段就过去了。二指艺术生产的水平与物质生产的水平并不总是成正比例。二者有时平衡，共荣共衰；有时不平衡，或者你衰我荣，或者你荣我衰，经济落后的国家或地区可能文艺反而领先。

22. 论述作家、作品、读者之间的关系。（复旦大学 2003 年）

答：作家、作品、读者同属文学活动的四要素，在文学活动中形成相互渗透、相互依存和相互作用的关系。按照哈贝马斯的理解，任何两个具有言语和行为能力的主体都可以用符号（语言）作为中介达成一种对话关系。文学作为一种语言符号系统，是交往理性得以展开的理想场所。具体来说，围绕着作品这个中心，作者与世界、读者建立起一种话语伙伴关系。其中，分别构成了若干对主体间性关系，包括作者与作者、作者与此岸世界（现实世界）、作者与彼岸世界（理想世界）、作者与读者，彼此展开对话。因此，文学活动系统是由世界、作者、作品、读者构成的一个交往结构。作者是文学生产的主体，他不单是创作作品的人，更是创作文学规范并把自己对世界的独特审美体验通过作品传达给读者的主体，读者是文学接受的主体，不仅是阅读作品的人，而且是与作者生活于同一世界的主体，双方通过作品进行潜在的精神沟通，而作品是显示客观世界的"镜"和表现主观世界的"灯"，作为作者的创造对象和读者的阅读对象，是使上述一切环节成为可能的中介。作品既是作者本质力量对象化的显现，也是读者本质力量对象化的显现。因此，在文学活动中，主体和对象的关系始终处于发展与

变化之中，一方面是主体的对象化，另一方面又是对象的主体化，正是在主体对象化和对象主体化的互动过程中，才生动地显示出了文学所特有的社会的和审美的本质属性。

23. **接受美学或接受理论受到以(　　)为代表的哲学解释学或曰(　　)的有力影响。**(兰州大学 2004 年)

答:伽达默尔　阐释学

24. **文学与政治的关系。**(华中师范大学 2005 年)

答:文学艺术最终是受经济基础决定的，它同时受其他意识形态的影响，在这些影响中，政治对文学的影响最大最直接。具体地说，这种影响因政治表现形态的不同主要体现在如下两个方面:首先体现为制度、设施和方针政策的政治对文学的影响。作为制度、设施和方针政策，政治体现了统治阶级的意志，所以带有强制性，它使政治可以干预社会的文学活动，对文学产生直接的作用。中外文学的发展历程都表明，凡是政治比较开明，统治阶级确实把文学艺术活动视为调节社会正常运作不可缺少的组成部分，并实行有利于文化繁荣的政策时，文学的发展就比较顺利，甚至出现文学繁荣的局面;相反，凡是政治黑暗，思想禁锢，当权者实施文化专制的高压政策时，包括文学活动在内的整个文化生活都会冷落凋零，文学创作也会停滞不前，甚至出现衰落倒退的现象。我国新时期文学的蓬勃发展，唐代文学的繁荣，以及意大利 16 世纪费罗伦萨的文艺复兴，都体现了政治对文学的发展所起的积极作用。其次，作为意识形态的政治思想对文学活动的影响。与政治制度和政治设施不同，政治意识形态对文学的影响一般来讲不带有强制性，它是以人们接受某种政治思想，认同某种意识形态的方式作用于文学活动。因此，政治意识形态对文学的影响就有了更为内在更为隐蔽的特点。它既可能以旗帜鲜明的政治观点出现，在更多的情况下，也可能以潜移默化的方式浸透在文学活动之中，表现在作家、作品的思想倾向或情感态度上。对于作家来说，特定的政治意识形态往往会影响他的审美理想的建构，会成为他观照、理解和表现社会生活的一种尺度或标准，进而制约着他对生活材料的取舍和艺术形象的创造。在中国历史上长期处于优势的儒家政治思想就对古代文学的发展产生了深远的影响，甚至在一些优秀作家的身上，也不难发现这种“怨而不怒”的儒家美学的规范和儒家政治思想的束缚压抑了他们

的艺术才华，削弱了其作品的批判力度。政治思想对于文学接受活动的影响就更为常见也更为明显了，其主要体现在读者以政治的观点和方式来理解、解释文学文本的意义和价值，从而发掘了文本所隐含的意识形态内容。在今天，受政治观念支配的意识形态对文学的影响已经超出了国界，成为一种全球性的文化现象。有人称之为"文化帝国主义"，有人称之为"后殖民主义"，它以潜移默化的方式影响着甚至改造着他国的本土文化，其中当然也包括文学。文化的后殖民现象说明了政治意识形态对文学活动的影响会随着政治、经济的全球化日益加剧也日益复杂。

25. **文学活动有什么要素？关系如何？析之。**（**社会科学院** 2005 **年**）

答：根据美国当代文论家艾布拉姆斯的观点，文学活动应由四个互相依存的要素构成：世界、作者、作品和读者。这四个要素在文学活动中形成相互渗透、相互依存和相互作用的整体关系。其中，世界指的是文学活动所反映的客观世界、主观世界。人类的生活世界是文学活动产生、形成和发展的客观基础，它不仅是作品的反映对象，也是作者与读者的基本生存环境，是他们能通过作品产生对话的基础。作者则是文学生产的主体，他不单是创作作品的人，更是创作文学规范并把自己对世界的独特审美体验通过作品传达给读者的主体。而作品，作为显示客观世界的"镜"和表现主观世界的"灯"，作为作者的创造对象和读者的阅读对象，是使上述一切环节成为可能的中介。作品既是作者本质力量对象化的显现，也是读者本质力量对象化的显现。读者，作为文学接受的主体，不仅是阅读作品的人，而且是与作者生活于同一世界的主体，双方通过作品进行潜在的精神沟通，读者阅读文学作品，既是从作品中了解作者的思想，了解作品中描写的人情世态的活动，同时也是读者在自己的生活经验、文化修养的基础上，运用想象、联想而使作品内涵在头脑中具体化的活动，是文本含义的具体化和再创造过程。因此，文学活动系统是由世界、作者、作品、读者构成的一个交往结构。文学作为一种话语活动，这四个基本要素不是彼此孤立或静止存在的，而是相互依存、相互渗透、相互作用的，它们共同构成一个有机的活动系统。围绕着作品这个中心，作者与世界、读者之间建立起来的是一种话语伙伴关系。

26. 怎样理解作家是文学创作的主体？（湖南大学 2005 年）

答：文学活动反映着人类的客观世界和主观世界。不论主观还是客观世界，人是文学所反映的“世界”的中心。在文学活动中，人的活动、人的行为、人的心理以及与其密切相关的外部自然景象等，无不以人为中心。人的主观思想感情，包括联想、想象、幻想等都是客观世界的触动、感动、启发而产生的，但是主观世界一旦形成又必然要对客观世界发生影响。自然作为文学活动的构成世界，必须经过人的观察、体验、分析、研究等，与人的思想感情发生这样那样的“粘连”，才能成为文学活动所反映的世界。自西方浪漫主义兴起之后，人们认识到文学活动不仅是对世界的模仿，更重要的是作者也通过文学创作来表达他的感受和感情，并试图以此唤起读者相应的感受和感情，因此，文学活动也是一种作者的感情表现活动。作者是文学生产的主体，他不单是写作作品的人，更是创作文学规范并把自己对世界的独特审美体验通过作品传达给读者的主体。

27. 关于文学起源有几种学说，试简述和评论？（南京师范大学 2005 年）

答：现在一般认为艺术起源有四种假说，即巫术仪式发生说、宗教发生说、游戏发生说、劳动说。前些年把模仿说也列为艺术起源的一种。巫术发生说：巫术并非文学的直接来源，而是认为巫术意义的生产过程对文学创作有某种启发意义，甚至，巫术活动的仪式化还为某些文学类型提供了直接的借鉴，比如在“金枝传说中”，杀“国王”的仪式就已经有了戏剧艺术的胚芽。宗教发生说：认为文学源于宗教，在历史上，宗教与文学有着相当密切的关系，文学艺术受到宗教的影响，这点集中表现在欧洲中世纪，当时的欧洲文艺主要反映宗教题材，其发展也受到基督教的制约。游戏发生说：认为艺术活动是人类想象力的游戏，是一种自由的游戏，是合目的性和无目的性、有意图性和无意图性、艺术和自然的统一。席勒和斯宾塞发展了康德这一思想，提出了“过剩精力”这一概念，认为生产力发展到一定水平后，人类除了满足自身的物质需要外，还有多余的时间和精力，人们打发多余时间和精力的方式就是游戏。模仿说：西方古老的关于艺术起源的一种假说。认为人与动物的根本区别在于人会模仿。艺术起源于人的模仿本能。艺术是人类模仿自然和社会人生的产物。劳动说：认为劳动是



文学发生的起点。首先，劳动提供了文学活动的前提条件，人要满足基本生存需要后才能从事其他活动，人就是在这种生产活动中生成的，劳动创造了人本身。其次，劳动产生了文学活动的需要，在史前人类的集体劳动中，为了协调行动，交流情感与信息，减轻疲劳等，从而产生了语言和最初的文学。再次，劳动构成了文学描写的主要内容，远古时代遗存的作品中大都描写了当时人们劳动生活的内容，而舞蹈动作中多以采集种子等劳动活动为反映对象。最后，劳动制约了早期文学的形式，早期文艺中，诗、乐、舞三位一体实则是劳动过程中这几种艺术形式的萌芽因素（劳动动作、劳动号子的呼喊、劳动时发出的声音和节奏）统一在一起的反映。

这几种文学观念虽然存在着分歧，但也有某种共识，即各种文学观都涉及了文学的审美性，都意识到了文学的存在和发展与人类的审美活动有关，都承认文学具有想象和虚构的特点。随着文学的发展、成熟和独立，中外文学理论都开始越来越强调文学的特殊性，强调审美、想象、情感、形象、虚构以及语言等等因素对文学的规定，于是逐渐形成了狭义的文学观，即审美文学观。审美文学观的出现，说明人们对“什么是文学”有了更进一步的理解和把握。

第四章　文学活动的审美意识形态属性

一　本章要点

基本概念	文学的含义　话语　话语蕴藉　审美意识形态　文学
基本原理	文学的含义及与非文学的区别 文学的审美意识形态属性及其表现 文学的话语蕴藉属性

二　本章精讲

1. 文学的通行含义是：文学是一种语言艺术，是话语蕴藉中的审美意识形态，它有四个门类：诗歌、小说、散文、剧本。

2. 判断文学与非文学的标准，在于文学的语言富有独特表现力，文学总是要呈现审美形象的世界，文学观念总是在历史中不断变更的。所以要历史地、具体地对待文学的含义。

3. 瑞士语言学家索绪尔将语言区分为语言系统和言语两部分。

4. 文学的特殊性在于，它是审美意识形态。

5. 文学具有广义的文化含义和狭义的审美含义。在中外文学史上，文学最初并不是指今天所谓"语言艺术"或"美的艺术"，而是泛指广义的文化过程。文学是指一切口头或书面语言行为和作品，包括今天的文学，以及政治、哲学、历史、宗教等一般文化形态，这正是文学的文化含义。

6. 文学可以被视为一种审美形态。文学是指具有审美属性的语言行为及其作品，包括诗、散文、小说、剧本等。这正是文学的审美含义。这是从文学的广泛的文化含义中分离、独立出来的狭义文学观念。

7. 文学的普遍属性在于，它是一般意识形态；文学的特殊属性在于，它是审美意识形态。文学的审美意识形态属性，是指文学的审美

表现过程与意识形态相互浸染、彼此渗透的状况，表明审美中浸透了意识形态，意识形态巧借审美传达出来。文学作为审美意识形态，在无功利性、形象、情感等审美因素中包含着功利、理性与认识等非审美的意识形态因素，因而具有审美与社会意识形态的双重属性。

8. 文学作为意识形态，一方面最终决定于社会的经济基础；另一方面，它与经济基础的关系不是直接的，而是间接的、有距离的，它往往要通过上层建筑中政治、法律等中介的环节，与经济基础发生联系，而经济基础对于文学的作用也不是直接的，也要通过政治等中介环节才能发生支配性的作用。

9. 瑞士语言学家索绪尔将语言区分为语言系统和言语两部分。前者指社会普遍性语法系统，后者指个人的实际语言行为。话语，根据法国思想家福轲的研究，可以看作上述语言与言语结合而形成的更丰富和复杂的具体社会形态，是指与社会权力关系相互缠绕的具体语言方式。文本，英美新批评派所创造的文本这一概念专指作家创作之后，读者阅读之前文学的一种物质的存在方式，一个语言能指系统。

10. 话语，是一定说话人和受话人在特定的社会语境中通过文本而展开的沟通活动。话语是与语言、语言系统、言语和文本等存在联系和区别的概念。语言是人类最重要的社会交际工具，话语则是其具体的社会存在形态。

11. 文学是一种话语。话语意味着把讲述内容作为信息由说话人传递给受话人的沟通过程，而传递这个信息的媒介具有言语特性；同时，这种沟通过程发生在特定社会语境中，即与其他相关性言语过程、与说话人和受话人的具体生存境遇具有联系。文学正是这样一种话语。不过，与哲学、科学等其他话语相比，文学话语有自己的特殊性。

12. 整个文学活动都带有话语蕴藉性。在更具体的层次上，被创造出来以供阅读的特定文本带有话语蕴藉属性。文学作为话语，与日常话语、哲学话语、政治话语、科学话语、新闻话语等一般话语不同，具有“蕴藉”特点，从而具体地表现为话语蕴藉。

13. 话语蕴藉的典范形态：含蓄和含混。含蓄是文本的话语蕴藉的典范形态之一，指在有限的话语中隐含或蕴藉仿佛无限的意味，使读者从有限中体味无限。含混是文本的话语蕴藉的典范形态之一，指看似单义而确定的话语蕴蓄多重不确定意义，令读者回味无穷。

三 名词解释

1. **文学的含义**:文学是一种语言艺术,是话语蕴藉中的审美意识形态。文学的含义包括文化含义、审美含义和通行含义。

2. **文学的文化含义**:在中外文学史上,文学最初并不是指今天所谓“语言艺术”或“美的艺术”,而是泛指广义的文化过程。文学是指一切口头或书面语言行为和作品,包括今天的文学,以及政治、哲学、历史、宗教等一般文化形态,这正是文学的文化含义。

3. **文学的审美含义**:文学是一种审美形态,是具有审美属性的语言行为及其作品,包括诗歌、小说、剧本、散文等。这是从文学的文化含义中独立出来的狭义文学观念。文学不再指代用语言或文字传输的所有文化现象,而仅仅指所有文化现象中富有审美属性的那一部分。这样,文学就成为与政治、哲学、历史、宗教等一般文化形态不同的特殊审美形态了。

4. **文学的通行含义**:文学是一门艺术,是主要表现人类审美属性的语言艺术,包括诗歌、小说、散文、剧本等文类。与此含义不相符的哲学、历史学、科学、宗教学、伦理学等其他文化形态,当然就不属于文学范畴,而成为非文学了。

5. **审美意识形态**:指与现实社会生活密切缠绕的审美表现领域,其集中形态是文学、音乐、戏剧、绘画、雕塑等艺术活动。审美意识形态在意识形态中具有特殊性:它一方面被看作意识形态中的富于审美特性的种类,但另一方面又渗透着社会生活以及其他意识形态的因子,与它们复杂地交织在一起。因此,审美意识形态不是审美与意识形态的简单相加,而是指在审美表现过程中审美与社会生活状况相互浸染、彼此渗透的状况。

6. **文学的无功利性**:从目的看,文学的审美意识形态属性表现在,文学不带有直接功利目的,即是无功利的,但这种无功利本身也隐含有某种功利意图。在文学活动中,无论作家还是读者,在创作或欣赏的状况中都没有直接的实际目的,并不企求直接得到现实利益,而只是获得审美体验,审美在其直接性上是无功利的。

7. **文学活动的功利性**:作为作家或读者的话语活动,文学虽然与直接的功利目的无关,但间接地仍旧有深刻的社会功利性,显现为审

美地掌握世界这一深层目的。实际上，直接的无功利性正是为了达到间接的功利性。作为再现现实社会生活的话语结构，文学的功利性在于，它把审美无功利性仅仅当作实现其再现社会生活这一功利目的的特殊手段，由于文学在其话语结构中显示了社会关系的丰富与深刻变化，因而间接地体现出掌握现实社会这一功利意图。

8. **形象**：指艺术形象，即由文学的文本结构所呈现的富于意义的审美感性形态，它是文学的特有存在方式。与人们认识活动中的感性形象不同，审美形象既具有感性特征，同时又渗透想象、虚构或情感等精神过程。与科学活动中的理性概念不同，文学中的审美形象总是假定的、不确定的或模糊的。由于以形象形态存在，文学必然地表现为直觉方式。它是感性的而不是推理的，是直接的而不是间接的，是体验的而不是分析的。

9. **理性**：是由概念、判断和推理所构成的思维过程，它通常被认为与形象方式相对。从审美意识形态角度来看，文学必须依赖理性，只不过理性在这里是以特殊形式存在的。在创作中，理解时代的意识形态氛围，分析素材，构思主题、情节、人物关系，预测读者反应和批评界态度等，这些重要的环节，总是掺杂在作者的理性过程中的，是可以凭理性去把握的。文学蕴含某种理性，即文学创作、阅读及形象本身都可能与某种间接的或深层的理性考虑有关，这是由文学的人类活动属性本身决定的。

10. **情感性**：文学是情感的。情感，在这里指的是审美情感，是凝聚在审美形象中的主体态度，如好恶、喜怒、肯定与否定、斥责与赞美、欢乐与痛苦等。审美情感往往是一种超越个人利害得失而具有人类普遍性的情感。审美情感已不只是单纯的情感，不同于日常生活的情感，而是形式化的审美的情感。更为重要的是，这种审美情感作为审美评价，又总是与审美无功利、审美形象互相渗透着，并通过它们而显现。

11. **认识性**：文学作为审美意识形态，必然包含认识因素。认识在这里意味着客观的、理智的反映，文学不仅表达主观感情评价，也表达客观理智认识。这种认识往往并不直接呈现于艺术形象世界中，但无可否认地却又总是可以被归纳出来。在文学中，审美情感与理智认识的关系表现在：审美情感是直接的，而理智认识是间接的。直接的审

美情感往往在深层隐伏着间接的理智认识。

12. **语言与言语**:这是索绪尔在《普通语言学教程》中提出的一种区分。这里的语言与我们常用的语言概念是不同的,有时也翻译为语言系统、语言结构,指使用语言的总体规则,社会普遍性语法系统。而言语则指个人的实际语言行为。

13. **话语**:是与语言、语言系统、言语和文本等存在联系和区别的概念。语言是人类最重要的社会交际工具。话语则是其具体的社会存在形态,是人与人通过语言进行沟通的行为与活动,即一定的说话人与受话人在特定的语境中通过文本而展开的沟通活动。它包含五要素:说话人,受话人,文本,沟通,语境。话语意味着把讲述内容作为信息由说话人传递给受话人的沟通过程,而传递这个信息的媒介具有言语特性;同时,这种沟通过程发生在特定社会语境中,即与其他相关性言语过程、与说话人和受话人的具体生存境遇有联系。文学作为具有审美属性的语言艺术,是特定社会语境中人与人之间从事沟通的话语行为或话语实践。不是简单地把文学看作语言或言语,而是视为话语,正是要突出文学这种"语言艺术"的具体社会关联性、与社会权力关系的紧密联系。

14. **话语蕴藉**:这是对文学语言与意义状况的概括,指文学作为社会性话语活动蕴含着丰富的意义生成的可能性。不仅单个的文本,而且整个文学活动都带有话语蕴藉性质。文学的话语蕴藉特点集中表现在文本"含蓄"与"含混"两种修辞形态。

15. **含蓄**:含蓄是文本的话语蕴藉的典范形态之一,指在有限的话语中隐含或蕴藉仿佛无限的意味,使读者从有限中体味无限。

16. **含混**:也称歧义、复义或多义,使文本的话语蕴藉的典范形态之一,指看似单义而确定的话语蕴蓄多重不确定的意义,令读者回味无穷。

四 问答题详解

1. 文学有哪两种含义,现在通行的文学含义是什么?

答:文学被视为美的"语言艺术",至少有着两种不同的含义:广义的文化含义和狭义的审美含义。广义的文学认为,在中外文学史上,文学最初并不是指今天所谓"语言艺术"或"美的艺术",而是泛指广义

的文化过程。文学是指一切口头或书面语言行为和作品，包括今天的文学，以及政治、哲学、历史、宗教等一般文化形态，这正是文学的文化含义。文学的审美含义是指文学是一种审美形态，是具有审美属性的语言行为及其作品，包括诗歌、小说、剧本、散文等。这是从文学的广泛的文化含义中分离、独立出来的狭义的文学观念。文学不再指代用语言或文字传输的所有文化现象，而仅仅指所有文化现象中富有审美属性的那一部分。这样，文学就成为与政治、哲学、历史、宗教等一般文化形态不同的特殊审美形态了。现代文学理论界通行的还是文学的审美含义，文学主要被视为审美的语言作品，即，文学是一门艺术，是主要表现人类审美属性的语言艺术，包括诗歌、小说、散文、剧本等文类。与此含义不相符的哲学、历史学、科学、宗教学、伦理学等其他文化形态，当然就不属于文学范畴，而成为非文学了。

2. **判断文学与非文学的标准是什么？**

答：文学的含义经常发生复杂的演变，正是在这种演变中，通常意义上的非文学有可能会变成文学，这正显示了文学含义的不确定性与不断变化的特点。判断文学与非文学的标准并不简单地在于审美属性及语言形式，而主要在于：第一，文学的语言富有独特表现力；第二，文学总是要呈现审美形象的世界，这种审美形象具有想象、虚构和情感等特性；第三，文学蕴涵着特殊而无限的意味。文学的含义往往在具体的文学活动中发生演变，尤其是把通常的非文学移位成新的文学。其实，这一点正突出了文学与文化的密切联系：文学本来就是文化的一部分，从文化中既汲取资源又回头施加影响。尤其是现代先锋作家，往往突破现有的陈规陋习，从纷纭反复的文化世界中寻求新文学生长的因子，这就可能使文学的含义出现新的变数。某些先锋文学群体也可能以新的文学观去向权威挑战，形成与现成规范不同的新文学新“惯例”。同时，每个时代都有自己的文学观念，人们常常会按这种观念去创造新的文学，或者把以往的非文学解读为文学、非经典阐释为经典。所以要历史地、具体地对待文学的含义。

3. **怎样理解文学的审美意识形态属性？**

答：作为一种意识形态，文学的特殊属性就在于：它是审美意识形态。文学的审美意识形态属性，是指文学的审美表现过程与意识形态相互浸染、彼此渗透的状况，表明审美中浸透了意识形态，意识形态巧

借审美传达出来。文学的审美意识形态属性表现为无功利性与功利性、形象性与理性、情感性与认识性的相互渗透。其中，无功利性、形象性、情感性属于审美范畴，是直接的；功利性、理性、认识性属于意识形态范畴，隐含在深层，是间接的。无功利性指人的文学活动不寻求实际利益的满足；功利性指文学的社会影响作用。文学的无功利性是直接的，功利性是间接的，直接的无功利性是实现间接的功利性的手段。形象是文学特有的存在方式，是由文学的文本结构所呈现的富于意义的审美感性形态；理性指作品有其理性的思想，在文学中，理性是以特殊的形势存在的。文学是形象的，但在深层又具有某种理性。这是文学的审美意识形态属性在表现方式层面的显现。情感性指作品中总充满了作家的喜怒哀乐等情感；认识性指作品包含着作者对笔下形象事物的思想认识。在文学中，审美情感是直接的，理性认识则是间接的。直接的审美情感的深层往往隐伏着间接的理智认识。文学作为审美意识形态，在无功利性、形象、情感等审美因素中包含着功利、理性与认识性等非审美的意识形态因素，因而具有审美与社会意识形态的双重属性。

4. **什么是话语蕴藉，怎样理解文学话语蕴藉属性？试结合具体作品加以说明。**

答：文学作为话语，与日常话语、哲学话语、政治话语、科学话语、新闻话语等一般话语不同，具有“蕴藉”特点，从而具体地表现为话语蕴藉。“蕴藉”来自中国古典诗学，是中国古典诗学的一个常用概念，强调文学的语言与意义应当蕴蓄深厚、余味深长。在考察文学话语的特点时，蕴藉是个有用的概念。蕴藉可以被赋予较为广泛因而更具包容性的含义：指一种内部包含或蕴含多重复杂意义，从而产生多重不同理解可能性的话语状况。这样，蕴藉就可以用来描述文学话语的如下特殊状况：文学总是以一定的话语形状去蕴含多重复杂意义，或是把多重复杂意义蕴涵在一定的话语形态之中。所以，文学直接地就是以话语蕴藉的形态而存在。而无论是作者还是读者，都只能通过这种话语蕴藉参与到文学活动之中，只不过，作者主要创造话语蕴藉，而读者则力求阅读和理解作者创造的这种话语蕴藉。可以说，话语蕴藉是指文学活动的蕴蓄深厚而又余味深长的语言与意义状况。表明文学作为社会话语实践蕴含着丰富的意义生成的可能性。

文学作为话语蕴藉，有两层意思：第一，整个文学活动都带有话语蕴藉属性。文学活动是由世界、作者、作品和读者等环节组成的整体，无论其中心任务或目的如何，都必须依据具体的语言活动构成的话语系统。从作者的创作来看，任何表达意图，任何社会权力关系的纠缠都必须蕴含到话语系统中，通过话语系统去显现。从阅读和批评来看，处于社会语境中的读者对文学意义和属性的任何理解，都必须依据这种话语蕴藉。离开话语系统的蕴藉便不存在文学活动。文学活动作为话语蕴藉，主要是指文学的属性和意义存在于特定话语系统的创作和接受过程中，仿佛具有无限的生成与阐释的可能性。第二，在更具体的层次上，被创造出来以供阅读的特定文本带有话语蕴藉属性。文本，即有待于阅读的具体对象，毫无疑问是由话语系统的蕴藉构成的。离开话语系统的蕴藉便无所谓文本。文本作为话语蕴藉，则是指文本内部由于话语的特殊组合仿佛包含有意义生成的无限可能性。这就是说，文本是特定的，但文本的意义似乎是无限丰富的。这两层意思在文学中是统一起作用的，不便分开。整体的文学话语蕴藉活动需要沉落为具体文本的话语蕴藉，而文本的话语蕴藉也应当纳入完整的社会话语蕴藉实践中去阐明。文本中的话语蕴藉是十分普遍的现象。有时看起来用得平常的词语，也有可能蕴藉着普通话语所没有的丰富意蕴。

例如唐朝诗人王之涣的《登鹳雀楼》中“欲穷千里目，更上一层楼”一句，“更”字至少可以表达出三层意义：一是再次登楼，比如人生行为的重复出现；二是继续登楼，比喻人生境界的继续提升；三是永远不断地继续向上登楼，比如人生境界永远不断地向上继续提升。一个“更”字，聚合了登楼可能体现的三重意义，使得这一平常动作能同至高的人生境界追求紧紧地联系起来，从而使诗人的登楼体验能越出平常的同类体验而生发、开拓出更为丰富而深长的意义空间，造成丰富的话语蕴藉效果。

5. 当前在文学含义和属性问题上有哪些代表性观点？教材把文学视为话语蕴藉中的审美意识形态，它表现在哪几点上？

答：关于文学的含义，一般认为有古义和今义之分。古义文学泛指文化学术。今义又分广义和狭义。狭义只诗歌、小说、散文、戏剧等审美形态；广义文学指带有文学色彩，即带有形象性和情感性的非文

学。关于文学本质属性的观点有许多:(1)模仿论:古希腊学者认为,文学是对自然的模仿。(2)言志论:一些中国古代文论认为,文学是表达情感的工具("诗言志","诗缘情")。(3)表现论:18世纪西方许多资产阶级学者(克罗齐等)认为,文学是自我表现。至于表现的内容,不同的人有不同理解。托尔斯泰认为表现情感;弗罗伊德等认为主要表现无意识;日本人厨川白村认为表现苦闷,文学是苦闷的象征。(4)再现论:19世纪俄国民主主义文论家别林斯基等认为,文学是生活的再现。(5)形式主义论:现代西方形式主义认为,文学就是文学,文学是一个独立自足体,其意义只在于形式,与生活、与作家的心灵、与读者等毫无关系。(6)反映论:解放后,我国的教材从苏联移植了"文学是社会生活的反映"的反映论,后来逐步达到如下共识:文学是以语言为工具,用形象的方式反映社会生活的审美意识形态。(7)感受论:《感受论文艺学》认为,文学是以语言为符号,以形象的方式表达生活感受,从而反映社会生活的意识形态。(8)蕴藉论:把文学视做话语蕴藉中的审美意识形态。

教材把文学视为话语蕴藉中的审美意识形态,它表现在四个方面:(1)文学是意识形态;(2)文学是审美的意识形态;(3)文学是话语;(4)与其他话语相比,文学是具有蕴藉性的话语,具有丰富的意义生成的可能性。

6. **文学作为话语,包含了哪几个要素?**

答:共有五个要素:(1)说话人(体现在文本中的叙述者或抒情者角色和作家因素,这是话语活动的主体之一);(2)受话人(是阅读文本的接受者角色和读者因素);(3)文本(是供阅读以便达到沟通的特定言语系统,这是话语活动的符号形式);(4)沟通(是说话人与受话人之间通过文本阅读而达到的相互了解或融洽状态,这是话语活动的目的);(5)语境(是说话人和受话人的话语行为所发生于其中的特定社会关联域,包括具体语言环境和更广泛而根本的社会生存环境)。文学作为包含五要素在内的话语行为,正体现了文学的基本属性:它绝不只是个人所有物,而是人与人之间的社会活动;绝不只是个人言语行为,而是人与人之间的社会话语实践。

五 历年真题

1. **试论文艺的社会功能。**(复旦大学 1995 年)

答:文艺的社会功能,以审美功能为主,另外包括认识功能和教育功能。首先,审美功能是以培养和提高人感受美、鉴赏美和创造美的能力,引导人们去追求高尚的审美理想,树立正确的审美观念和健康的审美情趣,塑造完美的人格气质作为自己的旨趣的。包括:(1)精神享受与愉悦感的获得。(2)情感的宣泄、补偿与升华。(3)认识空间的拓展。(4)人格境界的提高。(5)审美能力的提高。

其次,文学是认识的。文学作为审美形态,必然包含认识因素,虽然这种认识的表达,往往并不直接呈现于艺术形象世界中,但无可否认地却又总是被归纳出来。人的思想感情,经过观察、体验、分析、研究,通过与文学作品中表达的自然世界发生各种“粘连”,从而实现对世界的认识。

教育功能是指文学作品影响人的思想,净化人的心灵,提高人的精神境界,增强人的生活信心和战胜困难的勇气的作用。对于文学教育的重视,并不始于今天,孔子有“不学诗,无以言”,“兴于诗,立于礼,成于乐”,“诵诗三百,授之以政,不达;使之四方,不能专对;虽多,亦奚以为”的说法,认为不管是出入应对,还是人格教育,《诗经》都是最适合,最适用的百科全书式的教材。柏拉图所建立的理想城邦是“禁止一切模仿性的诗进来”的,因为“这类诗对于听众的心灵是一种毒素”,这从另一个方面显示了文学艺术对人的重大影响。伴随着文学教育的开展,对文学功能的论述,也很兴盛。不管是东方孔子的“兴、观、群、怨”说,还是西方贺拉斯的“寓教于乐”,都在文论史上产生了深远的影响,概括有关文学功能的论述,就是康德所说的“无目的性”和“合目的性”。

从以上可以看出,文学的功能是一个以审美属性为基础,所构成的多层次系统,而“文学的社会作用是整体地综合地产生的”。所以,在实际的阅读体验中,”无目的性”和“合目的性”不断互动,文学的各种功能在不同的平台上得以实现。据此,文学教育应该也应是一个以文学的审美属性为中心所形成的多层次互动的过程,加之文学作品的实际构成多样,受众的“期待视野”有差异,所以文学教育更是一个多

层次、多侧面，个性化的色彩丰富的双向交流活动。这个活动中，以审美为核心，在文本和受众的任何一个结合点都存在着无限生发的可能性。

2. **恶劣的个性化。**（南开大学 1999 年）

答：指的是用拙劣的细节描写手法，对偶然性的人物的空洞的非本质特征作不厌其烦的描写的一种流行的人物描写倾向。这是恩格斯在批评自然主义文学时所使用的一个概念。

3. **广义的文学语言指的是(　　)。**（南开大学 1999 年）

答：规范语言

4. **有人说，"文艺是一种审美意识形态"，请对此论断作简要辨析。**（复旦大学 2000 年）

答：略。（参考问答题详解第 3 题答案）

5. **举例论述在文学与"世界"的关系上，通俗文学与"高雅"文学的区别。**（华中师范大学 2000 年）

答：如果将高雅文学、通俗文学、探索文学与艾布拉姆斯所说的"世界"相比，可以发现它们各自具有不同类型的属性。一般说来，高雅文学的特点是高雅文学中的现实主义文学对"世界"是忠实的。这种忠实不仅表现在它按照"世界"的面目再现和表现"世界"，而且表现在它逼真地描写和刻画"世界"的面貌、形态、情状。通俗文学对"世界"是不忠实的，不论这个"世界"是客观的、外在的、物理的"世界"，或者是主观的、内在的、心理的"世界"，它对于"世界"持一种超越的态度。通俗文学是一种富于理想的文学，它在社会理想、精神理想、审美理想的追求上与浪漫主义文学是一致的。它所建立的"世界"是一个充满想象、充满梦魇、满足人们白日梦需要的"世界"。从文学史上看，高雅文学由于以揭示"世界"的真实为至上追求，竭力按照"世界"的固有样式再现和表现"世界"，所以它一般既不屈从于富于同情心的读者的善良本性和美好愿望，又不妥协于公众的传统道德，也不会因为遵从普遍推崇、认可和接受的思想观念、价值评判和流行时尚而牺牲、削弱自己对于"世界"的真实的独到的发现与揭示。通俗文学则不同，它宁愿牺牲"世界"本身的真实性和复杂性，而尽可能满足读者的想象和梦魇的需要，满足读者愉悦耳目、实现愿望、宣泄感情的要求，它往往以人造的虚拟的"世界"来取悦读者。通俗文学不以"世界"为蓝本，不

以真实见长，不拘泥于"世界"的本来图景，不认同"世界"的本真，它所虚拟的人造的"世界"是对人们生活的一种调剂、一种慰藉、一种陶醉，它甚至运用奇特的想象、隐幽的神秘和将感情推向极端，向理性主义的限制发出挑战。武侠小说中那些侠骨柔情、打家劫舍、杀富济贫的英雄好汉，劝谕小说中那些善有善报、恶有恶报的因果报应，言情小说中那些天下有情人经过种种磨难最终皆成眷属的大团圆结局，都是牺牲"世界"本身的真实性和复杂性，而极尽虚拟之能事的人造的梦幻的"世界"的表现。从这一点来看，说通俗文学是"逃避文学"或"脱离现实的文学"不是没道理的。当然，通俗文学对于"世界"采取一种超越态度并不是说它完全脱离了"世界"，而是说它对"世界"采取一种扬弃、改写、添加的态度，这主要表现在它对情节的制造和安排上。一般来说，其情节具有起伏跌宕、生动曲折、紧凑集中的美学原则，很少有高雅文学中的"闲笔"、"衬笔"，情节来自现实的"世界"，但并不等于现实的"世界"，是一种夸大的"世界"。

6. 文学理论的意识形态属性主要表现在文学的(　　)和(　　)上。(首都师范大学 2001 年)

答：目的　方式

7. 你怎样理解文学形象的间接性？(首都师范大学 2001 年)

答：首先，文学不同于造型、表演艺术形式，它用语言塑造形象，是间接的，需要接受者想象完成，在想象中间接地形成对形象的完形和塑造。其次，文学的审美意识形态属性表现为无功利性与功利性、形象性与理性、情感性与认识性的相互渗透。其中，无功利性、形象性、情感性属于审美范畴，是直接的；功利性、理性、认识性属于意识形态范畴，隐含在深层，是间接的。

形象是文学特有的存在方式，是由文学的文本结构所呈现的富于意义的审美感性形态。文学的直接的审美感性特征决定了文学直接的是形象的，但在深层具有某种理性，即文学创作阅读及形象本身都可能与某种间接的或深层的理性考虑有关，这其实从另一侧面体现了文学形象的间接性。

8. 物质生产与精神生产发展的"不平衡性"。(厦门大学 2001 年)

答：文学活动的发展，由经济因素最终决定，但会受到诸如政治、道德、哲学等因素的直接影响。因此文学活动的发展往往会和经济发

展呈现出不平衡的状态。相对于文学活动的发生问题,文学活动的发展问题更加复杂。文学伴随生产劳动而产生,并随着生产劳动的发展而发展,但文学发展的进程也有特殊的情况,就是它的发展同经济发展并不总是同步的,有时显得快些,有时显得慢些,有时甚至同生产呈反方向的发展。这种不平衡有两种典型体现:一种情况是某些文艺类型只能兴盛在生产发展相对低级的阶段,随着生产力的发展,它的繁荣阶段也就过去了,如古希腊神话和史诗;另一种情况是艺术生产与物质生产的发展水平并不是呈正比例的,经济落后的国家或地区可能反而在文学艺术上领先,如 18 世纪的德国和 19 世纪的俄国。实际上,不平衡关系只是说明了文学发展与经济发展关系的一个方面,而这一关系的另一方面则是两者发展上的平衡关系,就是说,经济的、物质生产活动的发展水平会最终制约文学发展水平。18 世纪的德国、19 世纪的俄国虽然经济发展相对落后,但在文学与哲学上的成就又与当时各自经济的高速发展的状况是适应的。进一步说,不平衡与平衡两者共存于文学与经济发展的关系之中,从局部的情况,或者从某一历史时期的情况看,不平衡关系确实是存在的,但在总体的方面看,或者我们从相当长的历史阶段来分析,那么文学发展的水平就在经济发展水平的曲线上左右摆动,二者之间总是大致平衡的。因此,物质生产或者说经济基础是文学发展中起“最终的支配作用”的东西。

9. 试论审美的超越性。(厦门大学 2001 年)

答:文学作为审美意识形态,在无功利、形象、情感中隐含功利、理性和认识,保持审美性质并不仅仅意味着超乎社会之上而升入纯审美之境,而可能同时意味着更充分和巧妙地体现社会属性。真正成功的文学作品,总是善于把隐秘的社会意图隐藏或渗透在审美诗意世界中,并赋予这种审美诗意世界以多重读解的可能性。文学的无功利性是直接的,功利性是间接的,直接的无功利性是实现间接的功利性的手段。从目的看,文学的审美意识形态属性表现在,文学不带有直接的功利目的,即是无功利的,但这种无功利本身也隐含有某种功利意图。在文学活动中,无论作家还是读者,在创作或欣赏的状况中都没有直接的实际目的,并不企求直接得到现实利益,而只是获得审美体验,审美在其直接性上是无功利的。文学活动的功利性在于作家或读者的话语活动,文学虽然与直接的功利目的无关,但间接地仍有深刻

的社会功利性,显现为审美掌握世界这一深层目的。实际上,直接的无功利性正是为了达到间接的功利性。作为再现现实社会生活的话语结构,文学的功利性在于,它把审美无功利性仅仅当作实现其再现社会生活这一功利目的的特殊手段,由于文学在其话语结构中显示了显示社会关系的丰富与深刻变化,因而间接地也体现掌握现实社会这一功利意图。

10. **你怎样看待文学的审美性与娱乐性的关系?**(四川大学 2001 年)

答:它们的共同点在于情感的愉悦,这里说的审美性指审美精神的陶冶净化(审美功能)、教育功能、认识功能,而娱乐性重在情绪的宣泄、释放。娱乐性偏重于作品内容方面的接受,如情感的宣泄和补偿所产生的愉快心情。审美能力则主要是对作品从内容到形式的把握和品析能力,由此产生的愉悦较多地属于精神层面方面,在精神愉悦过程中提升人的精神境界,提高人的道德修养。因此,文学的审美功能与娱乐功能是既有联系又有区别的。一般来说,审美是较高层次的娱乐活动,需要一定的审美观照能力,以接受与理解作品的形式化美感为主;娱乐则是大众化、粗浅化的审美,较少受到审美准备和训练的限制,并以消除自身的紧张和疲劳为主。文学接受既可以使接受者享受到一般地精神自由的快乐,也能够使接受者形成更为敏锐和细腻的审美能力,丰富与提高自己的审美趣味,享受到特殊的形式美感与审美性愉悦。

11. **结合具体作品论述文学中形象与理性的关系。**(北京师范大学 2001 年)

答:从方式看,文学的审美意识形态属性表现在,文学处处以形象感人,但也含有某种理性。形象是由文学的文本结构所呈现的富于意义的审美感性形态,它是文学的特有存在方式。而理性是由概念、判断和推理等所构成的思维过程,它通常被认为与形象方式相对。从审美意识形态角度看,文学仍然必须依赖理性。虽然无论作家创作还是读者欣赏都主要依赖形象,形象被置入文学、成为文学的直接存在方式,这本身就常常依赖于理性的力量。在创作中,理解时代的意识形态氛围,分析素材,构思主题、情节、人物关系,预测读者反应和批评界态度等,常是掺杂在作者的理性过程中的。更进一步讲,文学的艺术

形象本身就蕴含着某种理性。艺术形象充满了活生生的感性直觉,这表面看来超越于理性过程之上,但实际上可能把人导引或提升导一个通常感性和理性都无法达到的至高境界。例如陶渊明的《饮酒》:"结庐在人境,而无车马喧。问君何能尔,心远地自偏。采菊东篱下,悠然见南山。山气日夕佳,飞鸟相与还。此中有真意,欲辨已忘言。"表达出诗人有关归隐田园的理性意图。然而,这种理性意图却不是由哲学推理方式而是通过活生生的形象描绘去实现的。诗人的归隐田园的理性意图往往隐藏在活的形象的审美直觉中。可见,文学直接的是形象的,但在深层又具有理性,文学创作、阅读以及形象本身都可能与某种简单的或深层的理性考虑有关。

12. **结合具体作品论述文学的审美意识形态性质。**(北京师范大学 2001 年)

答:文学的审美意识形态属性表现为无功利性与功利性、形象性与理性、情感性与认识性的相互渗状况。(1)文学的无功利性是直接的,功利性是间接的,直接的无功利性是实现间接功利性的手段。例如辛弃疾的《水龙吟·登建康赏心亭》中,诗人把自己的满腔愁绪都灌注到赏秋过程中,这意味着原有的带有现实功利色彩的愁怀被暂时地稀释或化解了,变成了无功利的个人的触景生情。不过,这种无功利的触景生情实际上在深层也有着功利性目的,即个人的失意被提升到中国文人的一种普遍的精神高度。(2)形象是文学的特有存在方式,是由文学的文本结构所呈现的富于意义的审美感性形态,理性指作品有其理性的思想,在文学中,理性是以特殊的形势存在的。文学是形象的,但在深层又具有某种理性。这是文学的审美意识形态属性在表现方式层面的显现。例如陶渊明的《饮酒》:"结庐在人境,而无车马喧。问君何能尔,心远地自偏。采菊东篱下,悠然见南山。山气日夕佳,飞鸟相与还。此中有真意,欲辨已忘言。"表达出诗人有关归隐田园的理性意图。然而,这种理性意图却不是由哲学推理方式而是通过活生生的形象描绘去实现的。诗人的归隐田园的理性意图往往隐藏在活的形象的审美直觉中。(3)情感性指作品中总充满了作家的喜怒哀乐情感;认识指作品包含着作者对笔下形象事物的思想认识。在文学中,审美情感是直接的,理性认识则是间接的。直接的审美情感的深层往往隐伏着间接的理智认识。例如《巴黎圣母院》中的一些人物

形象，倾注了作者强烈的情感评价，例如卡西莫多的外丑内美，主教的外善内恶等。而这些人物也表达客观理智认识，是可以被归纳出来的，如雨果本人所说："丑就在美的旁边，畸形靠近着优美，粗俗藏在崇高背后，恶与善并存，黑暗与光明相共。"文学作为审美意识形态，在无功利性、形象、情感等审美因素中包含着功利、理性与认识等非审美的意识形态因素，因而具有审美与社会意识形态的双重属性。

13. **文学作为话语至少包含哪些因素？**（北京师范大学 2002 年）

答：文学作为话语，包含了五个要素：(1)说话人，体现在文本中的叙述者或抒情者角色和作家因素，这是话语活动的主体之一；(2)受话人，阅读文本的接受者角色和读者因素；(3)文本，供阅读以便达到沟通的特定言语系统，这是话语活动的符号形式；(4)沟通，说话人与受话人之间通过文本阅读而达到的相互了解或融洽状态，这是话语活动的目的；(5)语境，说话人和受话人的话语行为所发生于其中的特定社会关联域，包括具体语言环境和更广泛而根本的社会生存环境。文学作为包含五要素在内的话语行为，正体现了文学的基本属性：它绝不只是个人所有物，而是人与人之间的社会活动；绝不只是个人言语行为，而是人与人之间的社会话语实践。

14. **文学概念的三种含义与相关的三种文学观念。**（南京师范大学 2002 年）

答：(1)文学的文化含义：即广义的文学。文学就是文化，是一切口头的书面的语言和作品的总称，包括今义的文学，也包括政治、哲学、历史、宗教等文化形态。无论在中国还是西方，最初居于主导地位的是文学的文化含义。在中外文学史上，文学最初并不是指今天所谓"语言艺术"或"美的艺术"，而是泛指广义的文化过程。在中国，文学最初是泛指一切文章，这正体现了文学的广义的文化含义。随着文学活动的逐步发展和演化，诗的特别的审美意义也受到重视。在春秋时期，《诗经》具有使"君子"成人的文化建构功能，诗虽然总体上被归属于一切文章等广义的文化范畴，被要求承担一般文化所承担的社会功能，但其不同于其他文化形态的特别属性已开始被认识到了。而在西方，18 世纪以前，文学也往往是在文化含义上使用的，即文学属于一般文化，没有被称为美的"艺术"。古希腊时代没有一般文学概念，而只有特定的史诗、颂诗、演讲术、悲剧等概念。(2)文学的审美含义：即狭

义的文学。文学是一种审美形态,是具有审美属性的语言行为及其作品,包括诗歌、小说、剧本、散文等。文学不再指代用语言或文字传输的所有文化现象,而仅仅指所有文化现象中富有审美属性的那一部分。这样,文学就成为与政治、哲学、历史、宗教等一般文化形态不同的特殊审美形态了。文学的审美含义的脱颖而出,在中国大致是在魏晋时期。"文以气为主",强调作家的创作个性的重要性,"诗赋欲丽"则把诗赋的语言形式提到了首位。文学以华丽的语言表现个性,这里的确透露出审美的自觉的讯息。在西方,狭义文学从广义文学中独立出来,审美的文学观念从文化的文学观念中分离出来,大约是在 18 世纪完成的。从 16 世纪起,诗的审美属性逐渐得到承认,而启蒙运动和浪漫主义思潮也推动了文学的独立。(3)文学的通行含义:文学是一门艺术,是主要表现人类审美属性的语言艺术,包括诗歌、小说、散文、剧本等文类。在现代世界,通行的是文学的审美含义:文学主要被视为审美的语言作品。这种通行含义的采用,并不简单地意味着把文学局限在魏晋人所设想的独立于社会的文化过程之外的狭义审美领域中。在此,文学的文化含义无疑有其合理处:文学虽然主要呈现审美景观,但毕竟长期以来就是文化的一部分,折射出文化的风云变幻,并且与哲学、历史、政治、宗教等具体文化形态形成相互渗透的复杂关系。因此,应当指出,文学诚然是一种审美活动,但实际上无法与社会的文化过程分离开来。这一点正集中表现为文学的审美意识形态属性。

15. **试论文学的审美意识形态性质。**(南京师范大学 2002 年)

答:文学的普遍属性在于,它是一般意识形态;文学的特殊属性在于,它是审美意识形态。文学的审美意识形态属性,是指文学的审美表现过程与意识形态相互浸染、彼此渗透的状况,表明审美中浸透了意识形态,意识形态巧借审美传达出来。文学的审美意识形态属性表现为无功利性与功利性、形象性与理性、情感性与认识性的相互渗透。其中,无功利性、形象性、情感性属于审美范畴,是直接的;功利性、理性、认识性属于意识形态范畴,隐含在深层,是间接的。文学作为审美意识形态,在无功利性、形象、情感等审美因素中包含着功利、理性与认识等非审美的意识形态因素,因而具有审美与社会意识形态的双重属性。文学作为审美意识形态,在无功利、形象、情感中隐含功利、理

性和认识。文学具有审美意识形态属性，文学的属性绝不是单一的而总是双重的；审美与意识形态复杂地缠绕在一起。由此看，文学具备审美与社会双重属性，既是审美的又是社会的。正是由于具有自身特有的审美风貌，文学才能巧妙地体现出社会属性。在某些特殊情形下，文学愈是审美的，便往往愈能寄寓社会意图；反之，文学愈具有社会性，便往往愈注意突出审美属性。

16. **文学的审美意识形态性质主要体现在哪些方面？请加以说明。**（厦门大学 2002 年）

答：文学的审美意识形态属性表现为无功利性与功利性、形象性与理性、情感性与认识性的相互渗透。无功利性指人的文学活动不寻求实际利益的满足，功利性指文学的社会影响作用。文学的无功利性是直接的，功利性是间接的，直接的无功利性是实现间接功利性的手段。形象是文学的特有存在方式，是由文学的文本结构所呈现的富于意义的审美感性形态，理性指作品有其理性的思想，在文学中，理性是以特殊的形势存在的。文学直接的是形象的，但在深层又具有某种理性。这是文学的审美意识形态属性在表现方式层面的显现。情感性指作品中总充满了作家的喜怒哀乐情感；认识指作品包含着作者对笔下形象事物的思想认识。在文学中，审美情感是直接的，理性认识则是间接的。直接的审美情感的深层往往隐伏着间接的理智认识。文学作为审美意识形态，在无功利性、形象、情感等审美因素中包含着功利、理性与认识等非审美的意识形态因素，因而具有审美与社会意识形态的双重属性。

17. **恩格斯指出，有“更高地悬浮于空中的意识形态领域”。谈谈你对这句话，即对经济基础与文学艺术之间所存在的各种“中介”，“变量”及“不平衡性”等的理解。**（厦门大学 2002 年）

答：文学从本质上说是意识形态。作为意识形态，文学具有普遍的属性，也具有特殊的属性。文学的普遍属性在于，它是一般意识形态；文学的特殊属性在于，它是审美意识形态。在社会结构中，经济基础是最终的决定力量，它制约着上层建筑；同时，上层建筑也反作用于经济基础。上层建筑中的意识形态比起政治、法律制度来，距离经济基础要远些。文学的情形归根到底要由经济基础来说明，而它与经济基础的关系不是直接的，而是间接的有距离的。文学活动的发展，由

经济因素最终决定，但会受到诸如政治、道德、哲学等因素的直接影响。因此文学活动的发展往往会和经济发展呈现出不平衡的状态。相对于文学活动的发生问题，文学活动的发展问题更加复杂。文学伴随生产劳动而产生，并随着生产劳动的发展而发展，但文学发展的进程也有特殊的情况，就是它的发展同经济发展并不总是同步的，有时显得快些，有时显得慢些，有时甚至同生产呈反方向的发展。这种不平衡有两种典型体现：一种情况是某些文艺类型只能兴盛在生产发展相对低级的阶段，随着生产力的发展，它的繁荣阶段也就过去了，如古希腊神话和史诗；另一种情况是艺术生产与物质生产的发展水平并不是呈正比例的，经济落后的国家或地区可能反而在文学艺术上领先，如 18 世纪的德国和 19 世纪的俄国。实际上，不平衡关系只是说明了文学发展与经济发展关系的一个方面，而这一关系的另一方面则是两者发展上的平衡关系，就是说，经济的、物质生产活动的发展水平会最终制约文学发展水平。18 世纪的德国、19 世纪俄国虽然经济发展相对落后，但在文学与哲学上的成就又与当时各自经济的高速发展的状况是适应的。进一步说，不平衡与平衡两者共存于文学与经济发展的关系之中，从局部的情况，或者从某一历史时期的情况看，不平衡关系确实是存在的，但在总体的方面看，或者我们从相当长的历史阶段来分析，那么文学发展的水平就在经济发展水平的曲线上左右摆动，二者之间总是大致平衡的。因此，物质生产或者说经济基础是文学发展中起“最终的支配作用”的东西。

18. **论述情感与理智的关系。**（苏州大学 2003 年）

答：情感，这里指审美情感，是凝聚在审美形象中的主体态度，充满了作家的喜怒哀乐情感；理智指作品包含着作者对笔下形象事物的思想认识。在文学中，审美情感是直接的，理性认识则是间接的。直接的审美情感的深层往往隐伏着间接的理智认识。文学通过艺术形象表现作者的主观评价态度，同时也表达其客观理智认识。例如《巴黎圣母院》中的一些人物形象，就倾注了作者强烈的情感评价，卡西莫多的外丑内美，主教的外善内恶等，这里面的主观毁誉、褒贬态度并未直接陈述，而需读者对形象仔细体味，可见这些人物也表达客观理智认识，是可以被归纳出来的，正如雨果本人所说：“丑就在美的旁边，畸形靠近着优美，粗俗藏在崇高背后，恶与善并存，黑暗与光明相共。”

19. **话语蕴藉。**(北京师范大学 2003 年)

答:这是对文学语言与意义状况的概括,指文学作为社会性话语活动蕴含着丰富的意义生成的可能性。不仅单个的文本,而且整个文学活动都带有话语蕴藉性质。文学的话语蕴藉特点集中表现在文本"含蓄"与"含混"两种修辞形态。文学作为话语蕴藉,有两层意思:第一,整个文学活动都带有话语蕴藉属性。文学活动是由世界、作者、作品和读者等环节组成的整体,无论其中心任务或目的如何,都必须依据具体的语言活动构成的话语系统。第二,在更具体的层次上,被创造出来以供阅读的特定文本带有话语蕴藉属性。

20. **文学的功利性、非功利性。**(北京师范大学 2003 年)

答:非功利性指人的文学活动不寻求实际利益的满足,功利性指文学的社会影响作用。文学虽然主要具有无功利性,但它由于在其话语结构中显示了现实社会关系的丰富与深刻变化,因而间接地体现出掌握现实社会生活这一功利意图。如此看来,文学是非功利的,但这种非功利又间接地指向某种功利。非功利性是直接的,功利性是间接的,直接的非功利性总是实现间接的功利性的手段。这一点正从目的层面显示了文学的审美意识形态属性。

21. **谈你对文学与意识形态的关系的认识。**(北京师范大学 2004 年)

答:文学从本质上说是意识形态。作为意识形态,文学具有普遍的属性,也具有特殊的属性。文学的普遍属性在于,它是一般意识形态;文学的特殊属性在于,它是审美意识形态。(1)文学作为意识的形态,一方面最终决定于社会的经济基础,也就是说,对于文学的情形归根到底要由经济基础来说明;另一方面,它与经济基础的关系不是直接的,而是间接的有距离的,它往往要通过上层建筑中政治、法律等中介的环节与经济基础发生联系,而经济基础对于文学的作用也不是直接的,也要通过政治等中介环节才能发生支配性的作用。(2)作为一种意识形态,文学的特殊属性就在于,它审美意识形态。审美意识形态,是指与现实社会生活密切缠绕的审美表现领域,其集中形态是文学、音乐、戏剧、绘画、雕塑等艺术活动。审美意识形态在意识形态中具有特殊性:它一方面被看作意识形态中的富于审美特性的种类,但另一方面又渗透着社会生活以及其他意识形态的因子,与它们复杂地

交织在一起。因此,审美意识形态不是审美与意识形态的简单相加,而是指在审美表现过程中审美与社会生活状况相互浸染、彼此渗透的状况。20 世纪 80 年代我国引入了文学审美意识形态论,充分考虑到文学是一种认识,是一种思想,是一种意识形态;但同时又认为文学是人的情感评价,是个人的感性体验,是特殊的意识形态,因此"审美意识形态"观念的发现是要在两者之间取得某种平衡。文学作为审美意识形态,看起来只是一次远离社会生活的个体审美事件,但归根到底是与某种思想、观念、意识联系在一起的。文学的审美意识形态属性,是指文学的审美表现过程与意识形态相互浸染、彼此渗透的状况,表明审美中浸透了意识形态,意识形态巧借审美传达出来。文学作为审美意识形态,在无功利性、形象、情感等审美因素中包含着功利、理性与认识等非审美的意识形态因素,因而具有审美与社会意识形态的双重属性。

22. **结合文学实例,论述文学审美的基本特点。**(兰州大学 2004 年)

答:文学的审美意识形态属性表现为无功利性与功利性、形象性与理性、情感性与认识性的相互渗透。其中,无功利性、形象性、情感性属于审美范畴,是直接的;功利性、理性、认识性属于意识形态范畴,隐含在深层,是间接的。无功利性指人的文学活动不寻求实际利益的满足,功利性指文学的社会影响作用。文学的无功利性是直接的,功利性是间接的,直接的无功利性总是实现间接的功利性的手段。形象是文学的特有存在方式,是由文学的文本结构所呈现的富于意义的审美感性形态,理性指作品有其理性的思想,在文学中,理性是以特殊的形式存在的。文学直接地是形象的,但在深层又具有某种理性。这是文学的审美意识形态属性在表现方式层面的显现。情感指作品中总充满了作家的喜怒哀乐情感;认识指作品包含着作者对笔下形象事物的思想认识。在文学中,审美情感是直接的,理性认识则是间接的。直接的审美情感的深层往往隐伏着间接的理智认识。文学作为审美意识形态,在无功利性、形象、情感等审美因素中包含着功利、理性与认识等非审美的意识形态因素,因而具有审美与社会意识形态的双重属性。文学具有审美意识形态属性,文学的属性绝不是单一的而总是双重的;审美与意识形态复杂地缠绕在一起。由此看,文学具备审美

与社会双重属性;既是审美的又是社会的。正是由于具有自身特有的审美风貌,文学才能巧妙地体现出社会属性。在某些特殊情形下,文学愈是审美的,便往往愈能寄寓社会意图;反之,文学愈具有社会性,便往往愈注意突出审美属性。(具体作品可参考第 12 题)

23. **怎样理解话语蕴藉?**(**湖南大学** 2005 **年**)

答:蕴藉可以被赋予较为广泛因而更具包容性的含义:指一种内部包含或蕴含多重复杂意义,从而产生多重不同理解可能性的话语状况。这样,蕴藉就可以用来描述文学话语的如下特殊状况:文学总是以一定的话语形状去蕴含多重复杂意义,或是把多重复杂意义蕴涵在一定的话语形态之中。所以,文学直接地就是以话语蕴藉的形态而存在。而无论是作者还是读者,都只能通过这种话语蕴藉而参与到文学活动之中,只不过,作者主要创造话语蕴藉,而读者则力求阅读和理解作者创造的这种话语蕴藉。

文学作为话语蕴藉,有两层意思:第一,整个文学活动都带有话语蕴藉属性。文学活动是由世界、作者、作品和读者等环节组成的整体,无论其中心任务或目的如何,都必须依据具体的语言活动构成的话语系统。从作者的创作来看,任何表达意图,任何社会权力关系的纠缠都必须蕴含到话语系统中,通过话语系统去显现。从阅读和批评来看,处于社会语境中的读者对文学意义和属性的任何理解,都必须依据这种话语蕴藉。离开话语系统的蕴藉便不存在文学活动。文学活动作为话语蕴藉,主要是指文学的属性和意义存在于特定话语系统的创作和接受过程中,仿佛具有无限的生成与阐释的可能性。第二,在更具体的层次上,被创造出来以供阅读的特定文本带有话语蕴藉属性。文本,即有待于阅读的具体对象,毫无疑问是由话语系统的蕴藉构成的。离开话语系统的蕴藉便无所谓文本。文本作为话语蕴藉,则是指文本内部由于话语的特殊组合仿佛包含有意义生成的无限可能性。这就是说,文本是特定的,但文本的意义似乎是无限丰富的。这两层意思在文学中是统一起作用的,不便分开。整体的文学话语蕴藉活动需要沉落为具体文本的话语蕴藉,而文本的话语蕴藉也应当纳入完整的社会话语蕴藉实践中去阐明。文本中的话语蕴藉是十分普遍的现象。有时看起来用得平常的词语,也有可能蕴藉着普通话语所没有的丰富意蕴。进一步看,文学的话语蕴藉特点常常更具体地体现在

两种较为典范的文本修辞形态中：含蓄和含混。含蓄是文本的话语蕴藉的典范形态之一，指在有限的话语中隐含或蕴藉仿佛无限的意味，使读者从有限中体味无限。含混是文本的话语蕴藉的典范形态之一，指看似单义而确定的话语蕴蓄多重不确定的意义，令读者回味无穷。换言之，读者阅读文本时可能感到其中蕴含着多重不同意义。比较而言，含蓄突出的是表达上的“小”中蓄“大”，含混偏重的是阐释上的“一”中生“多”。不过，两者在实质上是一致的：共同揭示出文学文本的话语系统具有丰富的意义生成可能性即话语蕴藉特性。

24. **文学。**（南京师范大学 2005 年）

答：文学具有两种含义：广义的文化含义和狭义的审美含义。而文学的含义往往在具体的文学活动中发生演变，需要历史地和具体地对待。文学的通行含义是：文学是一门艺术，是主要表现人类审美属性的语言艺术，包括诗歌、小说、散文、剧本等文类。即文学是一种语言艺术，是话语蕴藉中的审美意识形态。

25. **话语。**（南京师范大学 2005 年）

答：话语是与语言、语言系统、言语和文本等存在联系和区别的概念。语言是人类最重要的社会交际工具，话语则是其具体的社会存在形态。话语是语言的具体社会存在形态。话语是人与人通过语言进行沟通的行为与活动，即一定的说话人与受话人在特定的语境中通过文本而展开的沟通活动。它包含五要素：说话人，受话人，文本，沟通，语境。话语意味着把讲述内容作为信息由说话人传递给受话人的沟通过程；而传递这个信息的媒介具有言语特性；同时，这种沟通过程发生在特定社会语境中，即与其他相关性言语过程、与说话人和受话人的具体生存境遇具有联系。文学作为具有审美属性的语言艺术，是特定社会语境中人与人之间从事沟通的话语行为或话语实践。不是简单地把文学看作语言或言语，而是视为话语，正是要突出文学这种“语言艺术”的具体社会关联性、与社会权力关系的紧密联系。

第五章 社会主义时期的文学活动

一 本章要点

基本概念	主导性与多样性 社会主义新人形象 百花齐放 百家争鸣 推陈出新 人民性
基本原理	社会主义时期文学活动的基本属性 社会主义时期文学活动的主导性、层次性、多样性 社会主义时期文学活动的主要价值取向 社会主义时期文学活动发展的经验总结

二 本章精讲

1. 社会主义时期文学活动的基本属性,概括起来主要有两点:一、社会主义的意识形态性。具体包括三个方面:①马克思列宁主义、毛泽东思想、邓小平理论和"三个代表"重要思想是我们社会主义时期文学活动的指导思想。②工人阶级及其先锋队共产党的领导地位。③维护和巩固社会主义经济基础。二、社会主义时期文学活动的主导性、层次性、多样性。了解三者的内涵及关系。①主导性:鲜明的社会主义意识形态性。②层次性:提倡有益的,允许无害的,反对和禁止一切有害的文学活动。③多样性:拒绝模式化、概念化、公式化,而应是主导性、层次性和多样性的统一。

2. 满足最广泛人民群众日益增长的审美需要,提高人民的鉴赏能力和审美水平,丰富人民的精神生活,这是社会主义时期文学活动主要的价值取向。文学只有为人民服务,为社会主义服务,才会与人民紧密结合起来,文学选材和表现手法也会日益丰富,艺术风格和流派将得到自由的发展。

3. 毛泽东提出"阳春白雪"与"下里巴人",提高文艺与普及文艺,顺应了雅与俗、高雅艺术与通俗艺术双向运动的发展过程。对于文学

活动中的雅与俗的问题，要正确对待，积极引导，从满足人民群众日益增长的审美需要出发，在大力发展高雅的、严肃的艺术的同时，又要重视引导通俗文艺的健康发展，在普及——提高——普及、俗——雅——俗——雅以至无限循环的发展过程中，将我国社会主义文艺推向一个更高的水平。

4. 文学作品既要塑造出体现时代精神和人民审美理想的具有新颖生动的个性和丰富多样的性格内涵的社会主义革命者、创业者和建设者形象，同时必须认真总结文学实践中塑造社会主义新人形象的经验教训，避免刻画出公式化、模式化、理性化的神人、完人、纸人和假人，以及通体透明"高大全"式的人物。

5. 作家、艺术家必须与新时代的人民群众相结合，文艺工作者应该深入生活、深入群众，向生活学习，向群众学习。人民需要艺术，艺术需要人民，忘记、忽略或是割断文学活动同人民之间的血肉联系，作家的艺术生命就会枯竭。

6. 社会主义时期文学活动三点经验：首先要继承与革新，弘扬本民族的优秀文化传统；其次要注意借鉴与创造，使民族文学与世界文学沟通交流；最后按照百花齐放、百家争鸣、推陈出新、古为今用的方针，发展社会主义新文学。

7. 各民族文学都有一个继承、借鉴与革新、创造的历史过程。文学活动的历史继承性，不仅表现在优秀文学传统直接影响作家的审美理想和审美方式方面，而且表现在文学作品的内容与形式的发展上。因此要批判地继承优秀文化遗产，弃之糟粕，取其精华。另外，由于文学传统本身是一个动态的、开放的、不断发展的系统，这又要求我们要在继承的基础上不断创造革新。

8. 民族文学与世界文学的沟通与交流，应从两个方面来理解，由民族文学走向世界文学，这是人类文学活动发展的历史趋向，因此必须加强民族文学艺术的相互对话、交流活动，取长补短，共同繁荣。另一方面，世界文学在形成的过程中，并不是要取消民族文学，相反，各民族文学只有保持和发扬自己民族的独特性，才能与世界文学对话。

9. 文学活动是一种最具个人创造性的精神活动，它最忌千篇一律、模式化、概念化，同时，文学活动又需要一个有利于充分发挥作家、艺术家的积极性与创造性的自由民主的文化氛围和社会环境。因此，

毛泽东提出了著名的“双百”方针，要求按照“百花齐放、百家争鸣、推陈出新、古为今用”的方针，发展社会主义新文学。

三 名词解释

1. **社会主义时期的文学活动**：建立在社会主义经济基础上的上层建筑，社会主义的意识形态性是它的最一般的社会属性。

2. **主导性**：社会主义时期文学活动的主导部分和主导方面，应该具有鲜明的社会主义意识形态性，它以无产阶级的阶级性、党性与人民性、民族性、人性的高度统一，共产主义的理想性与艺术的真实性、典型性、独创性的统一，革命的思想内容与民族形式的统一，深刻的哲理性与强烈的艺术感染性的统一为其主要特征。

3. **层次性**：社会主义时期的文学活动可以而且应该是多层次的，对于有某种进步意义和审美价值的文学活动，要采取包容态度，允许其存在和发展。我们要提倡有益的，容许无害的，反对和禁止一切有害的文学活动。总的来说，需从美学的和历史的、思想内容和艺术形式相统一的观点来看社会主义时期文学活动的层次性。

4. **多样性**：社会主义时期的文学活动不应单调划一，不能搞模式化、概念化、公式化，而应是主导性、层次性和多样性的统一。在社会主义时代，文学创作的题材、思想、人物、形式、风格和艺术方法与表现手法等都应该而且多样化，这样才能充分调动起作家的积极性和创造性，满足人民群众日益增长的多样化的审美需要。

5. **社会主义时期文学活动的主要价值取向**：满足最广泛人民群众日益增长的审美需要，提高人民的鉴赏能力和审美水平，丰富人民的精神生活，为人民服务、为社会主义服务，这是社会主义时期一切文学活动发展的根本方向和根本目的，也是社会主义时期一切文学活动的价值观的核心。

6. **雅与俗、“阳春白雪”与“下里巴人”**：雅与俗从字面上讲，一个是指高雅美好，一个是指平凡通俗。在文学艺术领域，同毛泽东提出的“阳春白雪”与“下里巴人”，提高文艺与普及文艺，具有同一层面的含义。具体而言，是指在大力发展高雅的、严肃的艺术的同时，又要重视引导通俗文艺的健康发展。

7. **社会主义新人形象**：体现时代精神和人民审美理想的具有新颖

生动的个性和丰富多样的性格内涵的社会主义革命者、创业者和建设者形象。社会主义新人思想性格的主导方面和突出特色是革命理想主义、革命英雄主义和无私奉献、创业敬业的精神，真实地显示出时代的风貌、时代发展的趋势和方向；另一方面，他们又是有血有肉、内心丰富的文学新人，不是那种公式化、模式化、理性化的神人、完人、纸人和假人，也不是通体透明“高大全”式的人物。

8. **百花齐放，推陈出新**：1951 年，针对民族戏曲改革发展问题，毛泽东明确提出“百花齐放，推陈出新”的方针。1956 年，又提出“百花齐放，百家争鸣”的理论，即著名的“双百”方针，旨在营造自由民主的文化氛围，避免文学创作千篇一律、模式化、概念化。这是发展和繁荣社会主义时期科学文化和文艺事业的一个根本性方针。

四　问答题详解

1. 简述社会主义时期文学活动的基本属性。

答：社会主义社会本身的性质和发展规律，直接或间接地影响文学活动的发展，决定着文学活动在这个历史阶段中必将出现一些新的属性，近一个世纪的文学实际表明，社会主义时期文学活动的基本属性，概括起来主要有两点。

第一，社会主义的意识形态性。社会主义初级阶段的历史条件和文化环境，决定了我国社会主义时期文学活动的基本性质和主要特征。首先，马克思列宁主义、毛泽东思想、邓小平理论和“三个代表”重要思想是我们社会主义时期文学活动的指导思想，这是区别社会主义意识形态性和非社会主义意识形态性的首要标志。其次，工人阶级及其先锋队共产党的领导地位。这是社会主义时期一切文学活动能否得到发展的根本保证。党的正确领导决定着社会主义时期文学活动的性质、任务和方向。当然，党对文艺事业的领导不是单纯地用行政方式发号施令，不是随意干预作家的创作，而是要根据文学的特征和规律，帮助文艺工作者不断在实践中提高思想和艺术水平。最后，维护和巩固社会主义经济基础。这是社会主义时期的文学活动的社会功能，它以艺术的审美方式，肯定真、善、美，批判假、恶、丑，促使社会制度过一步完善、巩固和发展。第二，社会主义时期文学活动的主导性、层次性、多样性。由于社会生活本身具有主导性和层次性，因此作

为社会意识形态的文学活动，在我国社会主义初级阶段，其具体的社会属性可以而且应该是多层次的。在社会主义时期各种不同层次的文学活动中，社会主义的文学活动居于主导地位，其主导部分和主导方面是指具有鲜明的社会主义意识形态性，它以无产阶级的阶级性、党性与人民性、民族性、人性的高度统一，共产主义的理想性与艺术的真实性、典型性、独创性的统一，革命的思想内容与民族形式的统一，深刻的哲理性与强烈的艺术感染性的统一为其主要特征。社会主义文学活动的主导地位并不排斥其他有益无害的文学活动，对于有某种进步意义和审美价值的文学活动，要采取包容态度，允许其存在和发展。我们要提倡有益的，容许无害的，反对和禁止一切有害的文学活动。另外，在社会主义时代，文学创作的题材、思想、人物、形式、风格和艺术方法与表现手法等都应该而且多样化，不能搞模式化、概念化、公式化，这样才能充分调动作家的积极性和创造性，满足人民群众日益增长的多样化的审美需要。因此只有坚持主导性、层次性和多样性三者统一才能促进社会主义文艺事业走向新的繁荣。

2. 如何认识社会主义时期文学活动的层次性？

答：对于社会主义时期文学活动的层次性，可以从不同的视角和侧面去认识。从文学活动与社会主义经济基础的关系看，有基本相适应的社会主义的文学活动；有有益无害的文学活动；有有害的文学活动。对于有害的文学活动，理所当然应该加以排斥。从政治思想性质看，有鲜明的无产阶级党性的文学活动；有某种民主性和革命性的文学活动；有不同色调的爱国主义、人道主义的文学活动；有并无明显政治倾向性的、以写山水花鸟为主的文学活动；有时也可能有政治反动的文学活动，对后者我们要毫不动摇地加以反对、批判和禁止。从审美价值和艺术性看，自然也有高低、粗细、文野的不同层次。总的来说，我们主张从美学的和历史的、思想内容和艺术形式相统一的观点来看社会主义时期文学活动的层次性。

3. 怎么认识社会主义时期文学活动中的雅与俗问题？

答：社会主义时期的文学活动要最大限度地满足人民群众日益增长的审美需要，自然要有一个发展过程。这是一个雅与俗、高雅艺术与通俗艺术双向运动的发展过程。雅与俗，即高雅美好与平凡通俗，文艺作品也有层次之分，其雅与俗的界限仅是相对的，往往是俗中有

雅，雅中有俗，并且随着时间的流变和接受者的不同而有所变化。在社会主义市场经济条件下，尽管通俗文艺往往趋新追奇，具有一定的广泛性、较强的商业性和娱乐性，有的也不免掺杂一些低级、庸俗、色情等不健康的成分。但从文学史上讲，雅、俗并不是绝对的，有时会互相转化。例如《诗经》中当时称为"雅"的"庙堂"文学，在如今看来，其艺术水平却远不如当时流行于民间的"国风"；宋词与诗相比可谓"诗庄词俗"，到了现代，许多优秀的词作已登大雅之堂；明初出现的优秀小说《三国演义》、《水浒传》、《西游记》，也是在通俗文学的基础上加工创作而成的经典作品。雅与俗在文学艺术领域被使用，同毛泽东提出的"阳春白雪"与"下里巴人"，提高文艺与普及文艺，具有同一层面的含义。对于文学活动中的雅与俗的问题，要正确对待，积极引导，从满足人民群众日益增长的审美需要出发，在大力发展高雅的、严肃的艺术的同时，又要重视引导通俗文艺的健康发展，在普及——提高——普及、俗——雅——俗——雅以至无限循环的发展过程中，将我国社会主义文艺推向一个更高的水平。

4. 如何按照"美的规律"创造艺术珍品？

答：马克思在《1844年经济学——哲学手稿》中提出的"按照美的规律来塑造"的命题，在社会主义时期正在变成一个实践的重要命题，它不仅指导着我们社会主义现代化的物质文明建设，同时它又是指导我们进行社会主义精神文明建设的伟大命题。为了满足人民群众日益增长的审美需要，社会主义时期的各种文学艺术活动就应该更加自觉地按照"美的规律"创造出更多的艺术珍品，塑造出各种各样的更真实、更生动、更富有时代特征的人物形象，表现出我们这个伟大变革时代的新的精神风貌。

5. 谈谈社会主义时期文学活动中的"歌颂与暴露"问题。

答：社会主义时期的文学作品既要表现社会生活的光明面，把生活中的那些高尚的、美好的东西发掘出来，赞美它、歌颂它，振奋人民的精神，培养和提高人民的审美情操；同时又要以艺术家的真诚和勇气，面对现实生活的矛盾，敢于暴露那些违反人民利益的丑恶面和黑暗面，敢于抵制一切落后、腐朽和有害的东西，无情地嘲讽和鞭挞假、恶、丑。社会主义时期的文学活动的歌颂与暴露、肯定与否定，并不是对立不相容的，它是一个问题的两个方面。关键在于作者站在什么立

场,歌颂、肯定什么,暴露、批判什么。我们暴露、批判社会主义制度下假、恶、丑的东西,正是为了保护、歌颂、肯定和发展真、善、美的东西。

6. 举例谈谈“社会主义新人形象”。

答:所谓社会主义新人形象,是指那些体现时代精神和人民审美理想的具有新颖生动的个性和丰富多样的性格内涵的社会主义革命者、创业者和建设者形象。社会主义新人思想性格的主导方面和突出特色是革命理想主义、革命英雄主义和无私奉献、创业敬业的精神,真实地显示出时代的风貌、时代发展的趋势和方向。社会主义革命和社会主义建设的历史过程锻炼和涌现出一批又一批社会主义的新人。例如在高尔基描绘20世纪初俄国无产阶级革命运动过程的作品《母亲》中,就刻画了工人阶级从自发走向自觉的典型性格。符拉索夫·巴维尔就是在工人运动中锻炼出来的崭新形象。他坚信社会主义理想一定会在全世界实现,他勇敢无畏,以旧世界的审判者的英雄气概,把自己的一切奉献给了人类的解放事业。我们必须认真总结文学实践中塑造社会主义新人形象的经验教训,注意到社会主义新人也是有血有肉、内心丰富的文学新人,不是那种公式化、模式化、理性化的神人、完人、纸人和假人,也不是通体透明“高大全”式的人物。

7. 试述作家、艺术家与新时代的人民群众的关系。

答:首先,社会主义时期的文学活动,要满足人民群众日益增长的审美需要,作家、艺术家就应该走一条不同于旧时代作家、艺术家的道路。这就是学习马克思主义、学习社会,与新时期人民群众相结合的道路。世界文学史上无数事实表明:任何一个世界著名的文学家,往往又是他那个时代的伟大的思想家。作家以什么样的世界观和方法论去观察生活、观察文学艺术,影响甚至决定着作家对生活认识的深度和广度,影响着作品的思想内容和艺术表现。因此,社会主义时代的作家,不仅要反映现实,而且要上升到高于现实的地方,在思想上、生活上和创作上,都必须高瞻远瞩,只有站在时代的高峰,才能看清历史发展的过去、现在和未来,才能发现新的性格,摸到时代跳动着的脉搏,揭示新人的内心世界和感情世界的奥秘。其次,文学要表现人及其关系,要表现和描绘人民的情感、情绪、思想、性格和命运,第一位的工作是了解人、熟悉人的工作。为此文艺工作者就应该深入生活、深入群众,向生活学习,向群众学习,就应该深入观察、体验人民的生活、

思想和感情，了解不同时期不同场合下人与人之间的关系的复杂曲折的变化，弄清哪些社会力量是阻碍历史前进的，哪些是属于未来的新的成分和幼芽。作家要整体地把握住生活的底蕴，体验到人民的感情、情绪的变化，就必须走出“象牙之塔”，认真学习和领悟社会这部无限生动丰富的“无字书”，不能搞“沙龙社会主义”，坐在客厅里谈社会主义，关在房子里写文章。我们强调作家学习马克思主义，并不意味着可以忽视其他知识的学习。一个优秀的作家，应该像鲁迅那样，学贯中西、融会古今，生命不息、学习不止，探索不止；要在实践中不断地学习探索文学活动的特点和规律；要学习各方面的知识，使自己的知识结构更加完整而丰富。因此，作家对中外文化，哲学、历史、宗教、民俗、心理学以及自然科学的知识都应该学一点。对作家来说，视野越广阔，知识越丰富，对创作就越有益。当然最根本的、第一位的事情，还是作家同人民永远保持血肉的联系。人民需要艺术，艺术需要人民。忘记、忽略或是割断文学活动同人民之间的血肉联系，作家的艺术生命就会枯竭，根深才能叶茂。作家、艺术家只有投身于沸腾的变革现实的洪流，把自己永远扎根于人民的生活沃土之中，同人民群众的思想感情打成一片，自觉地从人民的生活中汲取题材、主题、情节、语言、诗意、画意，才能使审美的主客体真正统一起来，不断创造出无愧于伟大时代的优秀文学作品。

8. **谈谈继承与革新的关系。**

答：首先，文学活动的发展有自己的历史继承性，中外文学史的事实表明，各民族的文学都不是凭空创造出来的，都有一个继承、借鉴与革新、创造的历史过程。文学活动的发展，要以从它的先驱者那里承继下来的条件作为创造的前提和进一步发展的出发点。文学活动的历史继承性，不仅表现在优秀文学传统直接影响作家的审美理想和审美方式方面，而且表现在文学作品的内容与形式的发展上。从思想内容来说，历史上反映人民生活、表达人民的愿望和思想感情的作品，从题材、主题、人物形象塑造等方面，都有一定的继承性。从艺术形式来讲，每个时代的作家也总是自觉不自觉地继承过去时代所形成的文学传统和创作经验，特别是进步的创作方法和高超的艺术技巧。比如唐代诗歌的繁荣，无论从思想内容还是艺术形式，都是《诗经》、楚辞、乐府、魏晋六朝诗歌的直接继承与发展。齐梁时期讲究声律对偶，对于

唐诗中律诗格律的形成，无疑起了一定的作用。中国是世界文明古国之一，在漫长的历史文化中，涌现出许多世界一流的诗人、剧作家、小说家和文艺理论家、美学家。因此积累了无比丰厚的文学传统和遗产。它肇始于过去，积淀于现在，影响着未来。因此学习、继承古代优秀文学遗产，发展和繁荣民族的社会主义新文学，弘扬民族的优秀文化传统显然是必不可少的重要条件。需要注意的是，继承古代的优秀遗产、弘扬优秀的民族文化传统并不意味着"全盘继承"，而应该批判地继承，这里所说的"批判"不是否定一切、横扫一切的所谓"大批判"，而是运用马克思主义的立场、观点和方法，加以整理、区分、思考、分析，弃之糟粕，取其精华。毛泽东曾经明确指出必须批判地继承一切优秀的文化遗产，他不仅全面论述了批判继承优秀文学遗产的必要性和重要性，阐明了继承与批判继承与创造的辩证关系，还深刻地总结了历史的经验教训，批评了文学教条主义。因此，我们只有对过去的文学遗产予以马克思主义的批判总结，才能正确的继承和借鉴，才有可能在继承优秀文学传统的基础上，根据新时代的审美需要，进行艺术的革新和创造。

其次，由于文学传统本身是一个动态的、开放的、不断发展的系统，因此传统与反传统是社会大变革时代文学活动历史发展中出现的一种必然性、规律性的现象。钱钟书先生所提示的相反相成、传统与反传统的现象，是世界文学艺术发展过程中的一条重要规律。它要求我们与时俱进，不断地解放思想，打破种种旧的条条框框的束缚，在继承中批判，在批判中继承、革新和创造。对于一些古代优秀作品，我们要以美学的和历史的观点给这类作品以马克思主义的科学阐释，批判其消极的成分。比如《红楼梦》是一部封建社会百科全书似的艺术杰作，它以贾宝玉、林黛玉的爱情悲剧为中心，真实地描绘了贾、史、王、薛四大家族的衰亡史，表现了封建社会"死而不僵"的时代特征。但是作者在作品中流露出的"色"、"空"观念和"补天"思想，则是明显的消极的成分。因此，运用马克思的历史主义原则加以具体分析，批判地继承，显得尤其重要。总而言之，继承并不意味着因循守旧，墨守成规；革新也不是全部抛弃，从零开始。而要既讲变革又讲继承，在创新以继承为基础，继承以创新为目的。

9. 如何理解批判地继承?

答:继承古代的优秀遗产、弘扬优秀的民族文化传统并不意味着“全盘继承”,而应该批判地继承,这里所说的“批判”一词取义西方哲学的思辨,即理性的分析研究,并不是否定一切、横扫一切的所谓“大批判”。批判继承就是运用马克思主义的立场、观点和方法,加以整理、区分、思考、分析对象,弃之糟粕,取其精华。毛泽东曾经明确指出必须批判地继承一切优秀的文化遗产,他不仅全面论述了批判继承优秀文学遗产的必要性和重要性,阐明了继承与批判继承与创造的辩证关系,还深刻地总结了历史的经验教训,批评了文学教条主义。因此,我们只有对过去的文学遗产予以马克思主义的批判总结,才能正确的继承和借鉴,才有可能在继承优秀文学传统的基础上,根据新时代的审美需要,进行艺术的革新和创造。

10. 弘扬优秀民族文化传统对于建设有中国特色的社会主义新文学的意义。

答:文学活动的发展,要以从它的先驱者那里承继下来的条件作为创造的前提和进一步发展的出发点。文学活动的历史继承性,不仅表现在优秀文学传统直接影响作家的审美理想和审美方式方面,而且表现在文学作品的内容与形式的发展上。从思想内容来说,历史上反映人民生活、表达人民的愿望和思想感情的作品,从题材、主题、人物形象塑造等方面,都有一定的继承性。从艺术形式来讲,每个时代的作家也总是自觉不自觉地继承过去时代所形成的文学传统和创作经验,特别是进步的创作方法和高超的艺术技巧。中国是世界文明古国之一,在漫长的历史文化中,涌现出许多世界一流的诗人、剧作家、小说家和文艺理论家、美学家。而在中国文学史上,诗歌、小说、戏剧等各种艺术形式的发展,也都经历了由简到繁、由粗朴到精致、由不够完美到逐渐完美的过程,因此积累了无比丰厚的文学传统和遗产。学习、继承古代优秀文学遗产,弘扬民族的优秀文化传统,对于发展和繁荣民族的即有中国特色的社会主义新文学,显然是必不可少的重要条件。比如通俗文学中的章回小说是由话本小说发展而来的,它们之间的继承关系就很明显;蒲松龄的《聊斋志异》和诸多笔记小说都承继了先秦寓言、六朝志怪的审美特色;20 世纪 80 年代中国小说界出现的“寻根文学”就建立在广泛而深厚的“文化开掘”之中。许多作家认为

只有开掘拥有五千年文明史的这块古老土地中的“文化岩层”才能与“世界文学”对话；文学创造只有根植于悠久而深厚的民族文化土壤之中，从中国文化中寻找有生命力的东西，并以“现代意识”来重新观照传统，才能在真正意义上走向现代。汪曾祺的短篇《受戒》、《大淖记事》，贾平凹的“商州系列”都被视作重视民族文化底蕴的优秀作品。

当然，继承古代的优秀遗产、弘扬优秀的民族文化传统并不意味着“全盘继承”，而应该批判地继承，运用马克思主义的立场、观点和方法，加以整理、区分、思考、分析，弃之糟粕，取其精华。只有对过去的文学遗产予以马克思主义的批判总结，才能正确的继承和借鉴，才有可能在继承优秀文学传统的基础上，根据新时代的审美需要，进行艺术的革新和创造。综上所述，批判地继承本民族的文化传统，是发展社会主义文艺的基础和前提，建设有中国特色的社会主义新文学，必须弘扬优秀的民族文化传统。

11. **如何理解“希腊神话不只是希腊艺术的宝库，而且是它的土壤”？**

答：马克思曾经指出“人们自己创造自己的历史，但是他们并不是随心所欲地创造，并不是在他们自己选定的条件下创造，而是在直接碰到的、既定的、从过去承继下来的条件下创造。”恩格斯在谈到哲学的发展时也说：“每一个时代的哲学作为分工的一个特定的领域，都具有由它的先驱传给它而它便由此出发的特定的思想材料作为前提。”因此文学活动的发展也有自己的历史继承性，中外文学史的演进历程表明，各民族的文学都不是凭空创造的，都有一个继承、借鉴与革新、创造的历史过程，马克思以古希腊文学艺术的发展为例，说明“希腊神话不只是希腊艺术的宝库，而且是它的土壤”，文学活动的发展要以从它的先驱者那里继承下来的条件作为创造的前提和进一步发展的出发点，比如“希腊艺术的前提就是希腊神话，也就是说已经通过人民的幻想用一种不自觉的艺术方式加工过的自然和社会形式本身。这是希腊艺术的素材。”古希腊神话为后来的希腊艺术、西方文学艺术提供了取之为尽的素材和灵感。古希腊的艺术成就沉淀在西方文化中，培养了后来的艺术家，培养了艺术的接受者。

12. **谈谈民族文学与世界文学的相互关系。**

答：最早提出民族文学与世界文学这对文艺学范畴的是歌德，他强调诗是人类的共同财富，各民族都有自己的长处，有自己的民族特

性，但不能因此而固步自封，夜郎自大；只有通过各民族文学之间相互交流、相互学习、相互对话，才能使“世界文学”的时代早日到来，从而以自己民族文学的独特性，走向世界文学的新时代。继歌德之后，马克思、恩格斯于1848年《共产党宣言》中，进一步提出和论述了世界文学的问题：“民族的片面性和局限性日益成为不可能，于是由许多种民族的和地方的文学形成了一种世界的文学。”由于世界市场的形成和科学技术的迅速发展，各民族的优秀文学逐渐成了人类共同的精神财富。比如，以但丁、莎士比亚、塞万提斯为代表的文艺复兴时期文学，开始仅在欧洲发生影响，以后蔓延成世界性的。18、19世纪的积极浪漫主义和批判现实主义文学，也从欧洲走向世界。20世纪相继出现的现代主义、后现代主义文学思潮，更为迅速地波及世界。中国古代的优秀文学作品，由于自然经济带来的自己自足和闭关自守状态，一般局限在亚洲地区发生影响，直到18、19世纪才逐渐影响到全世界。灿烂的中华民族文化在对世界文化的发展做出巨大贡献的同时，也批判地汲取和借鉴一切外来文化的有益成分。比如印度的佛教文化，欧洲的启蒙主义文学，积极浪漫主义、批判现实主义和苏联的社会主义现实主义文学，都对中国文学的发展产生过深刻的影响。可见，由民族文学走向世界文学，这是人类文学活动发展的历史趋向。每个民族艺术家创造的优秀的艺术作品都是人类共同的精神财富，要使民族的珍品成为世界的财富，就必须加强民族文学艺术的相互对话、交流活动，取长补短，共同繁荣。

从另一个角度说，世界文学在形成的过程中，当然并不是要取消民族文学，相反各民族文学更应在汲取其他民族文学养料的基础上，进一步发展本民族文学的民族特色，正如鲁迅所说“有地方色彩的，倒容易成为世界的”。因此，各民族文学只有保持和发扬自己民族的独特性，才能使世界文学园地更加绚丽多彩。

13. **按照百花齐放、百家争鸣、推陈出新、古为今用的方针，发展社会主义新文学。**

答：文学活动是一种最具个人创造性的精神活动，最忌千篇一律、模式化、概念化，同时，文学活动又需要一个有利于充分发挥作家、艺术家的积极性与创造性的自由民主的文化氛围和社会环境。结合中国文艺发展的实际，1951年，针对民族戏曲改革发展的问题，毛泽东明

确提出"百花齐放,推陈出新"的方针。1956年,毛泽东又提出"百花齐放,百家争鸣"的理论,即著名的"双百"方针,旨在营造自由民主的文化氛围,避免文学创作的千篇一律、模式化、概念化。这是发展和繁荣社会主义时期科学文化和文艺事业的一个根本性方针。正如毛泽东所说,"艺术和科学中的是非问题,应当通过艺术界科学界的自由讨论去解决,通过艺术和科学的实践去解决,而不应当采取简单的方法解决"。"百花齐放,百家争鸣"的理论,总结了中国历史上文学艺术和学术思想发展的历史经验,因此它不仅符合人的认识规律,而且也符合文学艺术发展的规律。在发展社会主义文学活动的过程中,在如何处理古与今、中与外的关系上,毛泽东又总结了我国文艺实践的经验教训,提出了"古为今用,洋为中用"的主张。近半个世纪以来,我国社会主义时期文学艺术活动的正面经验和反面教训,都有力证明:百花齐放、百家争鸣、推陈出新、古为今用、洋为中用,是完全符合社会主义文学艺术发展规律的,也是我们发展社会主义文学事业的正确道路。

五 历年真题

1. 文学的民族性。(四川大学 1997 年)

答:随着各民族文学之间的交流、影响,由民族文学走向世界文学已经成为历史趋向。然而只有民族的才是世界的,在接受和借鉴其他民族和其他国家的文学的优秀成果,用以丰富和发展我们自己的文学从而使文学具备现代性的过程中,不能盲目崇拜、完全照搬甚至取消民族文学,而要在借鉴吸收的基础上保存、发展优秀文学传统中积累沉淀、代代相传的民族特色,包括审美心理、审美理想和审美方式,以及创作经验,特别是进步的创作方法和高超的艺术技巧,这是文学民族性的基本内涵和要求。

2. 结合中国近年文艺创作现实,试论文艺作品的民族性与现代性之间的关系。(北京师范大学 1999 年)

答:文艺作品的民族性与现代性看似矛盾,实则相互依存、辩证统一。文学的现代性要求各民族文学之间加强交流与沟通,相互学习,取长补短。在由民族文学走向世界文学这个借鉴吸收的过程中,文艺作品的民族性必然受到挑战,从而与现代性发生矛盾。因此,如何在继承本民族优秀文化传统的基础上,通过借鉴吸收世界文学中的先进

成分来进行革新创造，使本民族文学具备现代性，是处理好文艺作品的民族性与现代性关系的关键。

首先，文学活动的发展有自己的历史继承性，这不仅表现在优秀文学传统直接影响作家的审美理想和审美方式方面，而且表现在文学作品的内容与形式的发展上。一个民族的文学不可能完全适应另一个民族的审美心理，因此文艺作品要走向现代化，绝不能以牺牲民族性为代价。80 年代中国小说界出现了“寻根文学”，其代表作家及评论家就认为，中国文学应该建立在广泛而深厚的“文化开掘”之中，开掘这块古老土地的“文化岩层”才能与“世界文学”对话。这体现了作家对于追求借鉴西方现代文学流派的一种反思，于是他们主张以“现代意识”来重新观照传统，从中国文化中寻找有生命力的东西，文学创造只有根植于悠久而深厚的民族文化土壤之中，才能在真正意义上走向现代。汪曾祺的短篇《受戒》、《大淖记事》，贾平凹的“商州系列”都被视作重视民族文化底蕴的优秀作品。可见，保持文艺作品民族性乃是现代性的基础。

其次，由于文学传统本身是一个动态的、开放的、不断发展的系统，这要求我们必须与时俱进，不断地解放思想，打破种种旧的条条框框的束缚，在继承中批判，在借鉴中革新。文学的现代性意味着创新，只有创新才能使文学突破陈规、自由开放，从而适应现实需要，具有时代气息。继承并不意味着因循守旧，墨守成规；借鉴也不意味着盲目崇拜、照搬抄袭。我们反对文学上的民族保守主义和排外主义。消化、吸收、与本民族的文学传统相结合，是接受外来影响的关键。例如莫言构筑的《红高粱家》系列，极富奔放的东北民俗特色，小说既有中国古典文学的意蕴，同时深受魔幻现实主义和福克纳现代派的影响，可以说在讲究民族性的基础上，通过借鉴、吸收西方优秀作品中的先进经验使其作品具有了现代性。可见，文艺作品的现代性是民族性的发展趋势。

3. 你是怎样看待和评价日趋繁荣的大众文学(通俗文学)现象的？(四川大学 1999 年)

答：日趋繁荣的通俗文学还有许多别名，如俗文学、大众文学、消遣文学、消费文学、娱乐文学、畅销文学等，从名称上看虽然略含贬义，但却充分体现了其通俗性。通俗文学根本的审美特征就在于其通俗

性。通俗文学的通俗性首先表现在它的内容是通俗的，例如爱情、侦探、传奇、武侠等题材较多，内容与人民生活也更加密切。通俗文学对于读者的文化修养要求相对较低，因此通俗文学极易为群众接受。从这个角度说，通俗文学的繁荣无疑符合社会主义时期文学活动的层次性、多样性特征，有益于文学的广泛普及。然而，在市场经济的条件下，受市场利益地蛊惑，文学的商业性也越来越强，这在很大程度上不可避免地导致部分通俗文学走向彻底的媚俗乃至低俗、恶俗。例如专以偷窥隐私、情色暴力、奢靡生活为题材的通俗读物，在引导人民群众的审美情趣上就起到了一定的负面影响。其次，通俗文学在表现形式和语言特点上也是通俗的。其结构形式清楚明了，通俗易懂。通俗文学的语言是在群众语言的基础上提炼加工而来的，保留了群众语言生动、活泼、通俗、平实、口语化和个性化的特点，尤其是俗语的大量应用，生活气息相当浓郁。当然，通俗文学的通俗性并不排斥文学性，通俗并不等于庸俗。这可能是当下通俗文学极易走入的误区，有些作家以畅销为目的，为占领市场、争当明星作家而写作，为此甚至不惜牺牲作品的文学性，内容缺乏深度，语言庸俗低劣。通俗文学的另一个特点是富于传奇性，主要表现为故事情节的传奇性。为了适应读者的审美要求，满足读者的好奇心理，通俗文学往往故意提高故事情节的传奇性，使情节的发展以奇制胜，以奇取胜。然而许多通俗文学作品却往往离奇古怪、不着边际，丧失了文学的真实性。通俗文学的又一个特征是娱乐性。通俗文学所担负的使命主要是娱乐，满足读者“娱心”的消费观念，使人们短暂地从烦恼琐屑的人生中超脱出来，获得心理愉悦。因此，惊险、刺激、悬疑、浪漫的通俗文学往往为大众喜闻乐见。强调通俗文学的娱乐性不能忽略思想性、教育性。“娱心”之外还需“劝善”，将娱乐性与思想性、教育性统一起来。总之，我们既要遵循通俗文学自身的发展规律，充分发挥其普及作用的同时，更应该看到市场经济对通俗文学产生的种种不良影响。引导其健康发展，在普及的过程中大力发展高雅的、严肃的艺术成为当务之急。

4. 人民性。（**南开大学** 2000 **年**）

答：凡是反映历史的必然要求，符合广大人民群众的根本利益，反映广大人民群众的生活，表现他们的思想情感，为广大人民群众服务，被广大人民群众接受的文学，就具有人民性。

5. **结合文学史上的现象谈谈继承和创新的关系。**（厦门大学 2000 年）

答：文学活动的发展有自己的历史继承性，中外文学史的事实表明，各民族的文学都不是凭空创造出来的，都有一个继承、借鉴与革新、创造的历史过程。文学活动的历史继承性，不仅表现在优秀文学传统直接影响作家的审美理想和审美方式方面，而且表现在文学作品的内容与形式的发展上。从思想内容来说，历史上反映人民生活、表达人民的愿望和思想感情的作品，从题材、主题、人物形象塑造等方面，都有一定的继承性。从艺术形式来讲，每个时代的作家也总是自觉不自觉地继承过去时代所形成的文学传统和创作经验，特别是进步的创作方法和高超的艺术技巧。比如中国唐代诗歌的繁荣，无论从思想内容还是艺术形式，都是《诗经》、楚辞、乐府、魏晋六朝诗歌的直接继承与发展。齐梁时期讲究声律对偶，对于唐诗中律诗格律的形成，无疑起了一定的作用。通俗文学中的章回小说是由话本小说发展而来的，它们之间的继承关系也很明显；蒲松龄的《聊斋志异》和诸多笔记小说都承继了先秦寓言、六朝志怪的审美特色。需要注意的是，继承古代的优秀遗产、弘扬优秀的民族文化传统并不意味着“全盘继承”，要运用马克思主义的立场、观点和方法，加以整理、区分、思考、分析，弃之糟粕、取其精华。比如《红楼梦》是一部封建社会百科全书似的艺术杰作，它以贾宝玉、林黛玉的爱情悲剧为中心，真实地描绘了贾、史、王、薛四大家族的衰亡史，表现了封建社会“死而不僵”的时代特征。但是作者在作品中流露出的“色”、“空”观念和“补天”思想，则是明显的消极的成分。

另外，由于文学传统本身是一个动态的、开放的、不断发展的系统，倘若在无限继承中固步自封、不求进取，必然衰落窒息，因此我们必须与时俱进，不断地解放思想，打破种种旧的条条框框的束缚，在继承中批判，在批判中继承、革新和创造。创新要求文学突破陈规、追求开放，使文学适应现实需要，具有时代气息。从现象上看，创新似乎与继承势不两立，事实上，两者的关系是辩证统一的。继承并不意味着因循守旧，墨守成规；革新也不是全部抛弃，从零开始。而要既讲变革又讲继承，创新以继承为基础，继承以创新为目的。例如中国古代文学史上以韩愈、柳宗元为代表的唐代古文运动，虽然主张恢复“明道”、

“传道”的儒家传统，但韩愈又提出对古人要“师其意，不师其辞”、“惟陈言之务去”、“不平则鸣”的文学见解，由此可见，唐代古文运动名为“复古”，实则在于创新，力图打破风靡三百年的绮丽文风。因此，只有在革新与继承的对立统一中，通过二者矛盾转化，才能健康发展。

6. **根据你对当代中国文学活动的认识，谈谈如何理解“社会主义时期文学的主导性、层次性、多样性”。**（南京师范大学 2002 年）

答：首先，社会主义时期文学活动的主导部分和主导方面，应该具有鲜明的社会主义意识形态性，它以无产阶级的阶级性、党性与人民性、民族性、人性的高度统一，共产主义的理想性与艺术的真实性、典型性、独创性的统一，革命的思想内容与民族形式的统一，深刻的哲理性与强烈的艺术感染性的统一为其主要特征。因此，对于那些思想不健康、有明显政治反动倾向、艺术水平低劣粗俗的文学活动，我们要毫不动摇地加以反对、批判和禁止。其次，社会主义时期的文学活动可以而且应该是多层次的，对于有某种进步意义和审美价值的文学活动，要采取包容态度，允许其存在和发展。我们要提倡有益的，容许无害的，反对和禁止一切有害的文学活动。总的来说，需从美学的和历史的、思想内容和艺术形式相统一的观点来看社会主义时期文学活动的层次性。例如上世纪 40 年代毛泽东提出“阳春白雪”要与“下里巴人”统一，做到雅俗共赏。近代都市盛产言情、侠义、侦探等被称作“消费文学”、“畅销文学”、“大众文学”的通俗文学，虽然其文学性不及纯文学作品，但也能满足读者的阅读需求，起到愉悦休闲的作用。由此可见，多层次有利于文学繁荣丰富。最后，社会主义时期的文学活动不应单调划一，不能搞模式化、概念化、公式化，而应是主导性、层次性和多样性的统一。在社会主义时代，文学创作的题材、思想、人物、形式、风格和艺术方法与表现手法等都应该而且需要多样化，这样才能充分调动起作家的积极性和创造性，满足人民群众日益增长的多样化的审美需要。仅以 80 年代后期的小说创作为例，就有“寻根文学”、“先锋小说”、“新写实小说”、“女性文学”等诸多潮流产生，社会主义时期文学的多样性得到充分体现。

7. **从社会主义市场经济看通俗文艺。**（中国人民大学 2000 年）

答：一方面，社会主义初级阶段的市场经济决定了文学活动必然具备层次性和多样性，这为通俗文艺的存在和发展提供了充足空间。

另一方面,要最大限度地满足人民群众日益增长的审美需要,自然也需要一个发展过程。这是一个雅与俗、高雅艺术与通俗艺术双向运动的发展过程。通俗文学又被称为俗文学、大众文学、消遣文学、消费文学、娱乐文学、畅销文学等,听起来虽然略含贬义,但却充分体现了其通俗性。通俗文学的通俗性表现在它的内容、表现形式和语言都是通俗的。通俗文学对于读者的文化修养要求相对较低,因此通俗文学极易为群众接受,有益于文学的广泛普及。然而,在市场经济条件下,受市场利益地蛊惑,文学的商业性也越来越强,这在很大程度上不可避免地导致部分通俗文学走向彻底的媚俗乃至低俗、恶俗,例如专以偷窥隐私、情色暴力、奢靡生活为题材的通俗读物,在引导人民群众的审美情趣上就起到了一定的负面影响。通俗文学的通俗性并不排斥文学性,通俗并不等于庸俗。有些作家以畅销为目的,为占领市场、争当明星作家而写作,为此甚至不惜牺牲作品的文学性,内容缺乏深度,语言庸俗低劣,刻意追求通俗文学的传奇性和娱乐性,还导致许多通俗文学作品离奇古怪、不着边际,丧失了文学的真实性。因此,通俗文学不能偏离社会主义时期文学活动的主导性,忽略思想性与教育性,应将娱乐性与思想性、教育性统一起来。

总之,文艺作品有层次之分,但雅与俗的界限仅是相对的,往往是俗中有雅,雅中有俗,并且随着时间的流变和接受者的不同而有所变化。在社会主义市场经济条件下,尽管通俗文艺往往趋新追奇,具有一定的广泛性、较强的商业性和娱乐性,有的也不免掺杂一些低级、庸俗、色情等不健康的成分,但从文学史上讲,雅俗并不是绝对的,有时会互相转化。例如明初出现的优秀小说《三国演义》、《水浒传》、《西游记》,也是在通俗文学的基础上加工创作而成的经典作品。对于文学活动中的雅与俗的问题,要正确对待,积极引导,从满足人民群众日益增长的审美需要出发,在大力发展高雅的、严肃的艺术的同时,又要重视引导通俗文艺的健康发展,在普及——提高——普及、俗——雅——俗——雅以至无限循环的发展过程中,将我国社会主义文艺推向一个更高的水平。

8. 推陈出新。(*苏州大学 2003 年*)

答:1951 年,针对民族戏曲改革发展问题,毛泽东明确提出"百花齐放,推陈出新"的方针。1956 年,又提出"百花齐放,百家争鸣"的理

论，即著名的“双百”方针，旨在营造自由民主的文化氛围，避免文学创作的千篇一律、模式化、概念化。这是发展和繁荣社会主义时期科学文化和文艺事业的一个根本性方针。

9. **我们为什么要研究莎士比亚？请用理论简要阐明理由。**（复旦大学 2005 年）

答：莎士比亚是世界文学史上最伟大的作家之一。他的戏剧和诗歌创作，都代表着文艺复兴文学的最高成就。四百年来，莎士比亚的作品在世界各地不断被整理、翻译、上演和评论，这至少体现了莎士比亚在文学史上两个方面的意义。一方面，当然是因为莎士比亚的文学作品自身无法抵挡的魅力，他一生写了 37 部剧本，两首叙事长诗和 154 首十四行诗。除了《威尼斯商人》、《皆大欢喜》等 10 部喜剧外，尤以《哈姆雷特》、《奥赛罗》、《李尔王》、《麦克白》四大悲剧享誉中外古今，他的戏剧既有博大精深的思想内涵，又有巨大的艺术魅力，无论在反映英国社会的广度和深度上，都让后来者感到望尘莫及。从这个角度上说，要了解学习文学史，无论如何也不能避开这一文学巨匠。另一方面，研究莎士比亚，也体现了民族文学与世界文学的沟通与交流。随着人类生活活动的发展，各民族、国家、地域的文学的相互影响和交流日益增强。从根本上说，这种异域文学甚至文化之间的交流旨在通过借鉴吸收莎士比亚这样世界级作家的优秀经验，从中得到启发并努力创新，从而促进本民族文学的发展。正如最早提出民族文学与世界文学这对文艺学范畴的歌德所说，各民族都有自己的长处，有自己的民族特性、但不能因此而固步自封，夜郎自大；只有通过各民族文学之间相互交流、相互学习、相互对话，才能使“世界文学”的时代早日到来，从而以自己民族文学的独特性，走向世界文学的新时代。马克思、恩格斯在 1848 年《共产党宣言》中，也进一步提出和论述了世界文学的问题：“民族的片面性和局限性日益成为不可能，于是由许多种民族的和地方的文学形成了一种世界的文学。”由于世界市场的形成和科学技术的迅速发展，各民族的优秀文学逐渐成了人类共同的精神财富。比如，以但丁、莎士比亚、塞万提斯为代表的文艺复兴时期文学，开始仅在欧洲发生影响，以后就很快蔓延成世界性的。我们中华民族不仅以自己的智慧和才能创造了灿烂的古代文化，对世界文化的发展作出了巨大贡献，同时在自己的文学活动中也最善于批判地汲取和借

鉴一切外来文化的有益成分。比如印度的佛教文化,欧洲的启蒙主义文学,积极浪漫主义、批判现实主义和苏联的社会主义现实主义文学,西方现代主义文学以及后现代主义文学都对中国文学的发展产生过深刻的影响。可见,由民族文学走向世界文学,这是人类文学活动发展的历史趋向。每个民族艺术家创造的优秀的艺术作品都是人类共同的精神财富,要使民族的珍品成为世界的财富,就必须加强民族文学艺术的相互对话、交流活动,取长补短,共同繁荣。

10. **通俗文学的审美特征。**(华中师范大学 2005 年)

答:通俗文学是不同于高雅文学、探索文学的一种文学类型,其审美特征具有特殊性。首先,通俗文学根本的审美特征在于通俗性。通俗文学有许多别名,如俗文学、大众文学、消遣文学、消费文学、娱乐文学、畅销文学等,虽然略含贬义,但却充分体现了其通俗性。通俗文学的通俗性首先表现在它的内容是通俗的。以宋元话本小说来说,当时的现实生活变成了民间的新闻传说,然后成为话本小说内容的基本来源,因此,爱情、公案两类作品最多。作品歌颂了市井细民为爱情斗争、追求幸福生活的历程。可见通俗文学的内容是与人民大众密切相关的。通俗文学在表现形式和语言特点上也是通俗的。其结构形式清楚明了,如章回小说就继承了话本小说的特点,通俗易懂。通俗文学的语言是在群众语言的基础上提炼加工而来的,保留了群众语言生动、活泼、通俗、平实、口语化、个性化的特点,尤其是俗语的大量应用,生活气息相当浓郁。当然,通俗文学的通俗性并不排斥文学性,通俗并不等于庸俗。通俗文学的另一个特点是富于传奇性,主要表现为故事情节的传奇性。为了适应读者的审美要求,满足读者的好奇心理,通俗文学往往故意提高故事情节的传奇性,使情节的发展以奇制胜,以奇取胜。这并不是说传奇性就意味着离奇古怪、不着边际,而要合理运用虚拟、夸张等艺术手法,通过典型化途径将生活集中概括起来,做到既奇又真,既真又奇。通俗文学的又一个特征是娱乐性。通俗文学所担负的使命主要是娱乐,满足读者"娱心"的消费观念,使人们短暂地从烦恼琐屑的人生中超脱出来,获得心理愉悦。因此,惊险、刺激、悬疑、浪漫的通俗文学往往为大众喜闻乐见。强调通俗文学的娱乐性也不能忽略思想性、教育性。"娱心"之外还需"劝善",将娱乐性与思想性、教育性统一起来。

第六章　文学创造作为特殊的精神生产

一　本章要点

基本概念	精神生产　艺术生产　文学创造的客体　文学创造的主体 文学创造的客体“主体化”　文学创造的主体“客体化”
基本原理	文学创造作为特殊的生产的性质与特征 文学创造与一般精神生产以及其他艺术生产的联系和区别 文学创造的主体与客体 文学创造中主客体内涵关系

二　本章精讲

1. 精神生产与物质生产的关系表现在两个方面。首先，精神生产的历史发展和变化、不同历史形态下的不同性质和特征，从根本上说是被物质生产所决定的。其次，精神生产一旦从物质生产中分化出来，它就具有了相对的独立性。这种独立性表现在：第一，精神生产的繁荣发展并非与物质生产绝对同步。第二，精神生产的独立性还表现在，它一旦从物质生产中独立出来，就反过来对物质生产发生作用。

2. 精神生产作为“特殊的生产”，有着不同于物质生产的特征，主要是：(1)精神生产观念地创造对象世界。精神生产是在精神领域中观念地改造对象世界并创造新的观念世界的生产。(2)精神生产以符号活动来创造观念世界。精神生产以符号为手段，因而它实质上就是一种创造观念世界的符号活动。(3)精神生产是富于个性的自由创造活动。精神生产始终保持着“精神的自律”，表现为“精神个体性的形式”，更富有创造性和个性。

3. 文学创造与其他精神生产的区别在于：(1)文学创造与科学的区别：科学活动通过理性思维力求如实地把握世界的客观规律，是把直观和表象加工成概念、范畴的活动，目的在于获取关于客观世界的

真理知识。文学活动则是通过人对世界的情感体验、感受、评价,力求表达主体对世界的主观感受和认识。审美化是文学区别于科学生产的特质。(2)文学创造与宗教的区别:文学创造是一种具有话语蕴藉的审美意识形态的生产,它建立在对现实世界的真实感受的基础上,以审美情感去体验和发现世界的美。宗教是人的本质的异化形态,它虽然常常要借助于审美形式去征服人,但实质上是要导向超验的彼岸世界。

4. 文学是一种语言艺术。文学创造就是以言语为原料的生产活动。文学言语不同于一般的科学言语和日常言语,科学言语强调严谨的逻辑和语法结构,要求说理清楚、概念明确、不注重个人色彩和风格,显得素材单纯、千篇一律。日常言语受现实人际关系和具体语境的影响,较富于感情色彩和个人风格,但要服从于说明的需要。文学言语不仅强调个人感情色彩和风格,而且采用描写、表现、象征等形式来反映外部世界,表达主体的情思,甚至刻意追求使用阻拒性言语。

5. 客体即"自然"说认为文艺起源于人对宇宙或世界的模仿。"模仿论"分别以柏拉图和亚里士多德为代表。柏拉图认为艺术是"影子的影子"、"模仿的模仿";亚里士多德认为,艺术模仿的世界同样可以达到真理的境界,从而肯定了文学的价值和作用。评价:"模仿论"强调的是艺术家观察、复制自然的能力,轻视了作家、诗人的个体性,从而忽略了文学创作的自主性和创造性。"自身的丧失"意味着并非真正的文学创造主体,文艺理论史上那种把文学主体归结为单纯的"模仿者"的观点,其根本缺陷就在这里。

6. 客体即"情感"说认为艺术的职责不是模仿自然,而是表现心灵,表现情感。评价:客体即"情感"说把人的情感列为文学艺术的表现对象之一是无可非议的,但是,如果把文学客体归结为情感,以此否定客观世界作为文学的根本对象,或割断个人情感与社会生活的联系,则是唯心主义的。

7. 社会生活是文学创造的客体和唯一源泉。首先,文学创造的客体是整体性的社会生活。其次,文学创造活动的客体是具有审美价值的或经过审美提炼而具有审美价值的社会生活。再者,文学创造的客体是作家体验过的社会生活。

8. 主体即"模仿者"说认为艺术是对自然的模仿,而作家、艺术家

就是“模仿者”。在柏拉图看来，艺术家作为模仿者只是“影像”的复制者，机械的临摹者。亚里士多德则认为，诗人对自然的模仿是不同于历史学家的主动创造者。诗人的职责在于“描述可能发生的事”。评价：主体即“模仿者”说含有轻视主体创造性的色彩，它强调的是艺术家观察、复制自然的能力。

9. 主体即“创造者”说强调艺术的想象与创造的本质，强调艺术家、诗人作为创造者的主体地位。评价：主体即“创造者”说肯定了人的生命活动的突出特征，但这种创造并不是随心所欲，而要受到客体对象的制约，因此，“创造者”说并未能辩证地揭示艺术主体作为创造者的全部内涵。

10. 主体即“旁观者”说认为艺术主体是生活的“旁观者”，艺术家处于游离于现实利害关系之外的“旁观”位置的人。评价：主体即“旁观者”的说法，指出了艺术家在创作中的非功利心理状态，有一定道理的，但它走向极端，不切实际地把艺术家描述为不食人间烟火、超现实超历史的世外人。艺术家作为审美者，有思想、有爱憎、有血肉，必然以一定的功利眼光去审视世界、投入现实，不可能作为纯粹的“旁观者”。

11. 主体即“移情者”说认为人们在对周围世界进行审美观照时，不是主观的被动感受，而是自我意识、自我感情以至整个人格的主动移入；通过“移入”使对象人情化，达到物我同一，从而产生美感。评价：主体即“移情者”的说法，在说明艺术家在创作活动中情感活动的某些特点和客体人格化的原因方面不无道理，但它把移情看作艺术创作的普遍规律，把艺术作品仅仅看作主体情感的外射，否认了客体的根本意义，也是不可取的。

12. 文学创造的主体是特殊的艺术生产者。首先，文学创造的主体是存在于艺术生产活动中的艺术生产者。只有处于文学生产活动中并具有主体性的即自由、自觉的创造者，才是真正的文学创造的主体。其次，文学创造的主体是美的体验者、评价者和创造者。第三，文学创造的主体是具体的社会人。作为文学创造的主体，任何作家、诗人都是具体社会生命、社会灵魂的“单个人”，或者说，都是具体的、个别的社会人。

13. 文学创造中主客体关系的特点体现在：(1)创作主体对客体审美

价值的评价以情感体验为心理特征。(2)创作主体对客体审美价值的把握以感性直观为思维特征。总之,在文学创造中,主体的情感体验和感性直观是连接主客体关系的纽带,这就是文学创造的主客体关系的特殊性。

14. 文学创造中主客体的双向运动表现为两个方面:一方面,主体能动地审美地反映客体(即主动地选择客体),并通过情感体验把自我的意识、情感对象化(即将客体"主体化"),在观念中创造出源于客体又超越客体的审美形象。另一方面,主体始终受到客体的规定和制约。创作主体的一切创造性活动,包括虚构、想象、情感投射,观念移注等,都不可能离开具体客体进行纯粹任意的胡编乱造和情感发泄,即客体使主体"客体化"。

三　名词解释

1. **精神生产**:精神生产作为与物质生产相对的人类社会生产活动的两种基本形式之一,指的是人类为了取得精神生活所需要的精神资料而进行的对于自然、社会的观念活动。科学、哲学、政治、法律、道德、宗教和艺术等活动都属于精神生产。

2. **艺术生产**:在《德意志意识形态》中,马克思、恩格斯就把艺术活动称作"艺术劳动",后来马克思又在《〈政治经济学批判〉导言》中称之为"艺术生产"。从社会生产活动的角度看,将艺术活动称作"艺术生产",这是马克思主义创造人的科学创见。艺术生产指艺术创造、艺术接受的活动,从经济学的角度来分析文学活动,把生产、分配、交换、消费看着一个循环的生产过程,从而揭示文学的价值生成过程。

3. **文学创造的客体**:关于文学创造的客体,即文学的反映对象,文学史上有两种影响较大的观点:客体即"自然"说和客体即"情感"说。两者都未能完满而科学地阐释这一问题。科学的解释为:首先,社会生活是文学创造的客体和唯一源泉。其次,作为文学创造客体的社会生活具有三个特殊性:(1)文学创造的客体是整体性的社会生活;(2)文学创造的客体是具有审美价值的或经过审美提炼而具有审美价值的社会生活;(3)文学创造的客体是作家体验过的社会生活。

4. **"社会生活"**:所谓文学创造的客体"社会生活",就是人在经济和上层建筑各个领域中结成的现实关系和全部活动的总和,也就是人在一定现实关系中的物质生活和精神生活的总和。此外,马克思指

出,社会生活还应包括自然界。总之,社会生活是人在一定现实关系中的物质生活和精神生活以及人所赖以生存的自然界的统一体。

5. **整体性的社会生活**:文学创造的客体是整体性的社会生活,所谓整体性的生活,是指不局限于某一层次,而是多方面生活的交融、渗透,是现象与本质、具体与一般相统一的社会生活。

6. **文学创造的主体**:文学创造的主体是作家、诗人,关于这一问题,文学史上出现过许多观点,例如主体即“模仿者”与“创造者”、“旁观者”与“移情者”,但这些观点都具有不同程度的片面性,较为全面的解释为:文学创造的主体是存在于艺术生产活动中的艺术生产者,是美的体验者、评价者和创造者,是具体的社会人。

7. **文学创造的客体“主体化”**:文学创造中主体能动地审美地反映客体,即主动地选择客体和加工处理客体的有关信息,并通过情感体验,把自我的意识、情感对象化,即将客体“主体化”,在观念中创造出源于客体又超越客体的审美形象。

8. **文学创造的主体“客体化”**:文学创造中客体虽然处于非主导的、被动的地位。但是,主体从选择具体客体开始到对具体客体的重塑整个过程中,都要从生活出发,以生活为依据,也就是说,始终受到客体的规定和制约。从这个角度说,文学创造中,客体也使主体“客体化”了。

四 问答题详解

1.“艺术生产”的概念是怎样提出来的?

答:从社会生产活动的角度看,文学创造是一种生产。这是马克思主义创造人的科学创见。在《德意志意识形态》中,马克思、恩格斯就把艺术活动称作“艺术劳动”,后来马克思又在《〈政治经济学批判〉导言》中称之为“艺术生产”。马克思、恩格斯在将艺术活动称作“艺术生产”的概念首见于《德意志意识形态》,此后在《共产党宣言》、《剩余价值理论》等著作中多次出现。艺术生产指艺术创造、艺术接受的活动,从经济学的角度来分析文学活动,把生产、分配、交换、消费看着一个循环的生产过程,从而揭示文学的价值生成过程。

2. 精神生产与物质生产的内涵和关系。

答:所谓“物质生产”指的是人类为取得生存所必需的物质资料而进行的对于自然界的物质改造活动。物质生产是“人类生存的第一个

前提"，也是"一切历史的第一个前提"。人类为了创造历史，必须能够生活；而为了生活，首先必须解决吃、喝、住、穿等问题，因此，人类的"第一个历史活动就是生产满足这些需要的资料，即生产物质的生活本身"。可见，物质生产是人类最基本的生产形式，是社会存在的基础，也是历史发展的基本动力。精神生产作为与物质生产相对的人类社会生产活动的两种基本形式之一，指的是人类为了取得精神生活所需要的精神资料而进行的对于自然、社会的观念活动。科学、哲学、政治、法律、道德、宗教和艺术等活动都属于精神生产。原始社会时期，精神生产没有取得独立的地位，尽管那时已经有了意识的初级形式，逐渐产生了原始形态的宗教、神话、艺术等，但这些精神生产的初级形式都是和物质生产交织为一体，并从属于物质生产或直接为物质生产服务的。随着生产力发展，精神生产作为一个独立的部门发展起来，艺术作为一种精神生产真正独立，但这并不意味着它脱离了物质生产。相反，物质生产不仅是精神生产产生的"始因"，而且在精神生产获得独立之后仍然并始终是精神生产发展的"动因"。例如，物质生产在原始社会瓦解之后，经历了奴隶制、封建制、资本主义和社会主义等四种历史形态，相应地，精神生产也随之经历了这四种形态，表现出不同的特征。但是，精神生产一旦从物质生产中分化出来，它就具有了相对的独立性。这种独立性表现在：第一，精神生产的繁荣发展并非与物质生产绝对同步。精神生产与物质生产之间存在着不平衡现象，也就是说，精神生产的发展具有相对的独立性。这是因为，物质生产对精神生产的作用是间接的(必须以思想关系为中介)，影响精神生产发展的因素是多方面的；而就精神生产本身而言，它们都有自己的历史继承性，都是在继承前人积累下来的精神资料的基础上发展的；同时，它又有自己特殊的社会历史文化条件，深受这种条件的影响，这样，精神生产就有了"自己的独立的发展道路"。第二，精神生产的独立性还表现在，它一旦从物质生产中独立出来，就反过来对物质生产发生作用。例如，科学的每一次进步，都会引起生产技术、生产工具的革命，从而推动物质生产的发展。如 17 世纪科学革命的顶峰人物牛顿关于近代物理学的三大定律和万有引力定律的发现，以及近代科学的奠基性巨著《自然科学的数学原理》的出版，都极大地推进了欧洲乃至世界的工业生产的发展。美学的研究和艺术样式的发展变化也会

促进工业和其他物质生产在技术和审美方面的完善统一。

3. 文学创造作为一种精神生产与物质生产的关系如何?

答:文学创造作为一种精神生产与物质生产存在着辩证统一的关系。首先,文学创造作为一种精神生产,它的历史发展和变化,不同历史形态下精神生产的不同性质和特征,从根本上说都是被物质生产所决定的。物质生产是人类最基本的生产形式是社会存在的基础,也是历史发展的基本动力。文学创造作为一种精神生产总是受着物质生产的普遍规律的支配,并“随着物质生产的改造而改造”。其次,文学创造作为一种精神生产一旦从物质生产中分化出来,它就具有了相对的独立性。这种独立性表现在:第一,文学创造的繁荣发展并非与物质生产绝对同步。以文学创造这种精神生产为例,比如古希腊和文艺复兴时代的物质生产发展水平远远落后于近代资本主义,但希腊人和莎士比亚的艺术成就却是近代所不可企及的;19 世纪 70 至 90 年代的俄国,农奴制度的残余仍然渗透于俄国整个经济之中,但文学方面却群星灿烂,成绩斐然,普希金、果戈理、屠格涅夫、列夫·托尔斯泰、契诃夫在这一时代创造出了非凡的作品;中国春秋战国时期科学、哲学、文学的大繁荣就发生于物质生产水平远远落后于后世的时代,而且那种繁荣局面在此后两千年的封建社会中也很少出现过。第二,文学创造的独立性还表现在,它一旦从物质生产中独立出来,就反过来对物质生产发生作用。例如五四时期鲁迅批判封建制度吃人本质的战斗檄文,就激发了无数青年的觉醒意识,在一定程度上推动了社会进步。另外,优秀文学作品对于人性的深刻挖掘,对社会生活的沉重反思,同样通过影响读者进而影响到社会文化及其他方面的发展。

4. 精神生产的特殊性有哪些?

答:精神生产和物质生产作为人类两种基本的生产方式 ,它们有着共同的性质和规律。首先,两种生产都作为人的生活活动,具有人的生活活动的一般特点,即自由自觉和创造性。其次,两种生产都是人的本质力量的对象化活动。但是,精神生产作为“特殊的生产”,又有不同于物质生产的特征,主要是:(1)精神生产观念地创造对象世界。物质生产是根源于人的物质需要,它所要获取的是物质价值物,人要取得物质生活资料,必须通过实践对外部世界进行物质性的改造。同时,物质生产是物质领域实际地改造对象世界和创造新的物质

世界的生产，而精神生产则根源于人的精神需要，如对知识、道德、信仰和审美的需要，它所要获取的是精神价值物，它只通过意识活动对外部世界进行观念性的思索或体验，在此基础上创造一个观念世界。一句话，精神生产是在精神领域中观念地改造对象世界并创造新的观念世界的生产。(2)精神生产以符号活动来创造观念世界。物质生产的手段是工具，而精神生产的手段是符号。工具体现了人类科学技术的水平和物质生产的能力。符号是标示事物的代码，例如文字、语言，其功能相当于工具在物质生产中的作用。然而不同的是，文字、语言作为建构观念世界的工具，既是人思索世界的手段，又是构造科学著作、塑造文学形象的材料。总之，精神生产以符号为手段，因而它实质上就是一种创造观念世界的符号活动。(3)精神生产是富于个性的自由创造活动。物质生产始终受到物质世界客观规律即必然性的制约，受到生产力发展水平和工具科学化程度的限制，不太自由；而生产力水平和工具科学化水平较高的阶段，例如大工业时代，生产手段机械化，生产方式群体化，作为生产主体的个体由于受到生产群体、生产工具、规范化生产程序等的制约和束缚，同样不太自由产品的个体风格往往被淹没，较少出现富于个性的自由创造。而精神生产始终保持着“精神的自律”，表现为“精神个体性的形式”，有利于个体的自由创造，因而马克思称之为“自由的精神生产”。特别是马克思称之为“真正自由的劳动”的艺术，这一特征表现得更加突出。正是由于这个特征，精神生产才显得更富有创造性和个性。

5. **文学创造作为一种特殊的精神生产与科学、宗教的本质区别是什么？**

答：(1)文学创造与科学的区别：科学活动的特点是提示客体的真实本质，它通过更改思维力求如实地把握世界的客观规律，是把直观和表象加工成概念、范畴的活动，目的在于获取关于客观世界的真理知识，以满足人的理性需要。各种理论活动如哲学、经济学、法学等就是偏于科学反映的、以揭示对象的客观规律为己任的精神生产，其成果呈现为一定的概念体系。文学活动则是通过人对世界的情感体验、感受、评价，力求表达主体对世界的主观感受和认识，并将这种感受和认识传达给别人，以满足自己和他人的情感需要，其生产成果，主要体现为人的情绪、情感的形象形态。进一步说，文学创造是人对世界的

审美掌握,文学产品正是在此基础上形成的具有话语蕴藉的审美意识的物化形态。文学当然包含着科学认识的因素,但这种认识因素在文学创造及其作品中已经被情感化、诗意化,即审美化了,这正是文学作为一种审美意识形态生产区别于科学生产的特质。

(2)文学创造与宗教的区别:文学创造与宗教活动存在着不少相似性。它们都是对世界的情绪、情感体验,都具有直观性、想象性、幻想性、形象性等特点。文学创造与其他艺术创造是人对世界的审美活动,是一种具有话语蕴藉的审美意识形态的生产,它建立在对现实世界的真实感受的基础上,以审美情感去体验和发现世界的美,并创造出美的精神世界,让人从中受到美的陶冶,使人发现世界、认识世界、回归世界;它关心人,热爱人,总是力图揭示人的丰富性,弘扬人的价值。宗教却建立在对世界的颠倒的认识和虚幻的唯心主义臆想的基础上,以虚无的情感去祈求彼岸世界的幸福;它通过对神和虚无世界的歌颂把人引向不可知的彼岸,使人忘却现实世界和否定人自身的价值。显然,宗教是人的本质的异化形态,它虽然常常要借助于审美形式去征服人,但实质上是要导向超验的彼岸世界。而文学创造作为一种具有话语蕴藉的审美意识形态生产,则是要导向能充分地体现人的本质力量的现实世界。

6. 为什么说文学创造是一种更加自由、更富于个性的创造?

答:首先,从物质生产与精神生产的内涵和关系来看,文学创造作为一种特殊的精神生产,从根本上说虽然与其他精神生产一样决定于物质生产,但具有更多的独立性,也就是说文学创造与物质生产的不平衡关系更加明显。文学创造在面对物质生产时表现出了更大的自由。例如古希腊和文艺复兴时代的物质生产发展水平远远落后于近代资本主义,但希腊人和莎士比亚的艺术成就却是近代不可企及的。其次,从文学创造本身的特征来看,在精神生产领域中更加自由、富于个性。文学创造是人对世界的审美活动,它建立在对现实世界的真实感受的基础上,作家对生活的体验是一种审美的体验,而审美体验主要是一种情感体验,情感体验比任何别的体验都更具主观性。这种主观性、情感化在科学研究中是不允许的。另外,文学作为审美意识形态,与宗教相比,作家拥有相对宽松的自由,同时,好的作家都会在创作中形成自己独特的艺术风格。第三,从文学创造作为特殊的精神生

产来看，文学创造作为一种精神活动当然要运用一定的符号，文学以语言为符号。但是，文学创造中所运用的并不是“语言”，而是“言语”，即作者个人的言语行为，其中包括人物具体的独白、对话等。文学创造就是以言语为原料的生产活动。文学言语不同于一般的科学言语和日常言语。例如科学论文、研究报告、技术资料等采用的语言，强调严谨的逻辑和语法结构，要求说理清楚、概念明确、不注重个人色彩和风格，显得素材单纯、千篇一律。日常言语由于发生在具体交往中，受现实人际关系和具体语境的影响，较富于感情色彩和个人风格，但总的来说还是服从于说明的需要。文学言语则往往突破了语法结构和逻辑要录，强调个人感情色彩和风格。它一般不作为说明的手段，而是作为描写、表现、象征等形式来反映外部世界，表达主体的情思，甚至刻意追求使用阻拒性言语，因此文学言语比科学言语和日常言语都更富于艺术性、技艺性、个体风格，同一种民族语言在不同的作家手里，在不同语境中，其运用都是千变万化的，富有创新的。

7. 文学话语作为一种“言语”与科学言语、日常言语有什么区别？为什么说文学言语是一种创造性的语言？

答：文学以语言为符号，从这个意义上说，文学是一种语言艺术。文学作品中的“言语”，即作者个人的言语行为，其中包括人物具体的独白、对话等，是文学审美价值的重要构成要素。文学创造就是以言语为原料的生产活动。文学言语不同于一般的科学言语和日常言语。例如科学论文、研究报告、技术资料等采用的语言，强调严谨的逻辑和语法结构，要求说理清楚、概念明确、不注重个人色彩和风格，显得素材单纯、千篇一律。日常言语由于发生在具体交往中，受现实人际关系和具体语境的影响，较富于感情色彩和个人风格，但总的来说还是服从于说明的需要。文学言语则往往突破了语法结构和逻辑要录，强调个人感情色彩和风格。它一般不作为说明的手段，而是作为描写、表现、象征等形式来反映外部世界，表达主体的情思，甚至刻意追求使用阻拒性言语，因此，文学作品中言语的指涉意义往往不是一眼看穿的。例如，杜甫的“恶竹应须斩万竿”中的“竹”，李商隐的“寒梅最堪恨”中的“梅”，都不能理解为实际的竹、梅；闻一多的《死水》、卡夫卡《变形记》中的大甲壳虫，都蕴含着独特的意象，必须通过联想或者想象才能领悟理解。很明显，文学言语与科学言语有较大差别，比日常

言语也更富于艺术性、技艺性、个体风格，同时也更含蓄、多义、模糊，有限的言语中往往包含着无限的意蕴。同一种民族语言在不同的作家手里，在不同语境中，其运用都是千变万化的，不断创新的。所以，文学创造不止以言语为材料，而且旨在创造新的言语系统，通过创造性言语系统塑造文学形象。可见，文学言语是一种创造性的语言。

8. 试述客体即“自然”说，并谈谈你的看法。

答：客体即“自然”说认为，文学的客体是独立于人之外的自然。这里的“自然”最初指的是客观存在的自然界，后来泛指社会生活。在西方，最初确立这种观念的是古希腊人，它集中体现在“艺术模仿自然”的艺术观中。模仿论的基本观点在于：文艺起源于人对宇宙或世界的模仿。从古希腊开始，关于模仿论出现了两种对立的观点。柏拉图在《理想国》中认为，宇宙间的事物有三类：第一类是永恒不变的“理式”，它代表着绝对真理，可以用思维来把握，但并不直接呈现在感觉和经验中；第二类是反映第一类的，它呈现为感觉世界中的各种事物；第三类又是模写第二类的，如镜中的映像和艺术品中描写的故事等。柏拉图据此推论艺术同理念世界隔了三层，因而艺术是“影子的影子”、“模仿的模仿”。柏拉图最后否定了艺术存在的合理性，并把诗人从理想国中驱赶了出去。与之相反，亚里士多德认为，艺术模仿的世界同样可以达到真理的境界。人模仿的世界主要有三种，即已经发生了事情、可能发生的事情和应当发生的事情。“诗人的职责不在于描述已经发生的事，而在于描述可能发生的事，即按照必然规律可能发生的事。”这就直接驳斥了柏拉图关于诗不能洞见真理的说法。同样强调文学与世界的联系，亚里士多德肯定了文学的价值和作用。他的主张成为现实主义文艺观的圭臬，影响深远。德国学者奥尔马赫认为，古希腊的模仿论只是西方文艺思想史上的一条线索，与之相对还有另外一个传统的模仿论，即希伯来传统或《圣经》传统的模仿论，前者强调文学模仿的对象是此岸世界，后者则着力反映超验世界，源头分别为《荷马史诗》和《圣经》。中国古代关于艺术反映论的思想自成传统，源远流长。如《周易·系辞(下)》提出的“观物取象”说。中国自先秦以来，汉代司马迁、南北朝刘勰、唐朝白居易、近代梁启超，直到现代的现实主义，都对此有着不同程度和不同侧面的强调。可见，从文学与世界的联系来看待文学活动，在中西方都形成了悠久的模仿论传统。

评价：客体即“自然”说把独立于人之外的自然作为文学的客体，显然是不够具体，也过于狭隘了，另外，“模仿”这一概念本身含有轻视主体创造性的色彩，它强调的是艺术家观察、复制自然的能力，轻视了作家、诗人的个体性，从而忽略了文学创作的自主性和创造性。在文学创造活动中，如果作家完全是被动的，或成为自然的奴隶，或他的活动完全从属于别人，那么，他就是“自身的丧失”，就不是真正的文学创造主体。文艺理论史上那种把文学主体归结为单纯的“模仿者”的观点，其根本缺陷就在这里。

9. **试述客体即“情感”说，并谈谈你的看法。**

答：客体即“情感”说是与客体即“自然”的文学观相对立的一种理论，这种学说认为文学是人的内心世界的表现，文学客体即人的心灵。其中有的认为文学客体是人的思想、理性、意志、抱负、无意识等等，影响最大的是文学客体即“情感”说。文学即“情感”说早在古希腊时代就存在，如柏拉图说艺术模仿“情欲”，但主要盛行于18世纪启蒙主义、感伤主义和19世纪浪漫主义思潮兴起之后。这些思潮的代表人物认为，艺术的职责不是模仿自然，而是表现心灵，表现情感。20世纪以来，西方关于文学艺术的对象是情感的观点被进一步强调和系统化。例如，符号学家苏珊·朗格认为艺术就是把情感呈现出来，就是情感的物化形式，是象征着人类情感的形式之创造。在中国古代文论中，强调文学艺术是情感表现的观点像一条粗大的红线贯穿始末。如《尚书·尧典》记载的“诗言志”，《乐记》所说的“情动于中，故发于声”，《毛诗序》说的“情动于中而形于言”。西晋陆机的《文赋》提出“诗缘情而绮靡”的见解，严羽的《沧浪诗话》也说：“诗者，吟咏情性也”，等等，这些说法实际上就是把情感作为文学客体之一。

评价：客体即“情感”说把人的情感列为文学艺术的表现对象之一是无可非议的，因为文学艺术对世界的把握主要是一种情感体验的方式，它在反映作家、艺术家体验生活的同时也必然表现作家、艺术家对生活的体验和由之形成的特定情感。但是，如果把文学客体归结为情感，以此否定客观世界作为文学的根本对象，或割断个人情感与社会生活的联系，则是唯心主义的。中国古代的“缘情”说，一般都肯定情产生于对“物”的感受，即“本在人心之感物”，这是辩证的。而西方一些理论家往往把情感与社会生活隔离开来，作为文学的本源和唯一客

体,这无疑是错误的。把文学归结为“自我表现”的观点,正是源于这种错误认识。

10. **如何理解文学创造的客体是特殊的社会生活?**

答:所谓“社会生活”,就是人在经济和上层建筑各个领域中结成的现实关系和全部活动的总和,也就是人在一定现实关系中的物质生活和精神生活的总和。此外,马克思指导出,社会生活还应包括自然界。总之,社会生活是人在一定现实关系中的物质生活和精神生活以及人所赖以生存的自然界的统一体。文学艺术和科学认识所反映的具体生活即具体客体并不相同,作为文学创造客体的社会生活具有以下特殊性。首先,文学创造的客体是整体性的社会生活。文学艺术和科学认识所反映的社会生活的差异在于:前者是整体的社会生活,后者是某一方面或某一层次的社会生活。所谓整体性的生活,是指既不局限于某一方面,也不局限于某一层次,而是多方面生活的交融、渗透,是现象与本质、具体与一般相统一的社会生活。文学艺术反映的生活就具有这种整体性。其次,文学创造活动的客体是具有审美价值的或经过审美提炼而具有审美价值的社会生活。所谓具有审美价值的生活,指的是那些本身就具有美的属性的生活,如社会美、自然美。再者,文学创造的客体是作家体验过的社会生活。文学创造的客体是整体性的、具有审美价值的或可以转化为审美价值的特殊生活,因为没有人对客体的感觉,客体就不能现实地成为人的客体。同样,当某种生活不与作家发生关系,作家没去体验它,即感受、体味、思索它,与之发生情感交流时,它就不会成为作家描写和表现的对象。

11. **谈谈你对文学创造的主体即“模仿者”与“创造者”的理解与评价。**

答:西方的艺术模仿说认为,艺术是对自然的模仿,而作家、艺术家就是“模仿者”。不过,持这种观点的许多文艺理论家、艺术家在具体理解上存在着差异。在柏拉图看来,艺术家作为模仿者是缺少“真知识”的无能的人,因为他们不能直接模仿“理式”,只会制造出一些和真理(“理式”)相隔甚远的影像。因此,他认为艺术家作为模仿者也就只是“影像”的复制者,机械的临摹者。亚里士多德则认为,诗人对自然的模仿并非依样画葫芦的被动者,而是不同于历史学家的主动创造者。“历史学家与诗人的差别……在于一叙述已发生的事,一描述可能发生的事。”18 世纪以后,艺术“模仿说”受到冲击,特别是在 18 世纪

末叶和19世纪初中叶浪漫派对“模仿说”的批驳中，人们普遍强调艺术的想象与创造的本质，强调艺术家、诗人作为创造者的主体地位，如浪漫派诗人华兹华斯响亮地宣称，艺术家就是创造者。

评价:“主体即模仿者”的说法并不妥帖，“模仿”这一概念本身含有轻视主体创造性的色彩，它只强调艺术家观察、复制自然的能力，而没有揭示人的主动性、能动性、创造性。另一方面，把艺术主体看作创造者，肯定了人的生命活动的突出特征，是完全正确的，艺术家的天才就表现在他的创造才能上，但是，这种创造并不是随心所欲，而要受到客体对象的制约，正如席勒所说，“要遵守严格的自然的真实性的法则”。因此，以往的“创造者”说并未能辩证地提示艺术主体作为创造者的全部内涵。

12. **谈谈中外文艺理论史上对于文学创造的主体即“旁观者”与“移情者”的阐释，并作出你的评价。**

答:西方有的理论家从审美的角度，认为艺术主体是生活的“旁观者”。古希腊哲学家毕达哥拉斯就认为，那些能获得审美愉快的人包括艺术家，就是处于游离于现实利害关系之外的“旁观位置的人”。后来的康德、叔本华、闵斯特伯格、布洛都把艺术主体看作与现实无利害关系、无需理会对象功利价值、与对象保持一定心理距离的审美者，即生活的旁观者。中国古代老庄哲学中的“虚静无为”说、苏轼的“游心物外”说等，都间接或直接地说明了艺术主体超然现实功利的特征。

评价:“主体即旁观者”的说法，指出了艺术家在创作中的非功利心理状态，是有一定道理的，但它走向极端，把艺术家描述为不食人间烟火、超现实超历史的世外人，无疑是不切实际的。艺术家作为审美者，有超脱个人功利心理的一面，但作为有思想、有情感、有血肉的人，必然以一定的功利眼光去审视世界、投入现实，不可能作为纯粹的“旁观者”。

西方另有理论家认为，艺术主体实质上是移情者。德国心理学家费舍尔父子、立普斯、伏尔盖特等都是这种观点的代表人物。立普斯说，人们在对周围世界进行审美观照时，不是主观的被动感受，而是自我意识、自我感情以至整个人格的主动移入;通过“移入”使对象人情化，达到物我同一，“非我”的对象成为“自我”的象征，自我从对象中看到自己，获得自我的镜像，从而产生美感。由此他认为，审美主体包括

艺术家就是移情者。

评价:“主体即移情者”的说法,在说明艺术家于创作活动中情感活动的某些特点和客体人格化的原因方面,也不无道理,但它把移情看作艺术创作的普遍规律,把主体归结为移情者,就过于简单化了。进一步说,它把艺术作品仅仅看作主体情感的外射,否认了客体的根本意义,也是不可取的。

13. 如何理解文学创造的主体是特殊的艺术生产者?

答:首先,文学创造的主体是存在于艺术生产活动中的艺术生产者。文学创造的主体首先必须存在于文学创造活动中,并创造文学产品。然而,在文学创造活动中,如果作家完全是被动的,或成为自然的奴隶,或他的活动完全从属于别人,那么,他就是“自身的丧失”,就不是真正的文学创造主体。文艺理论史上那种把文学主体归结为单纯的“模仿者”的观点,其根本缺陷就在这里。因此,只有处于文学生产活动中并具有主体性的即自由自觉的创造者,才是真正的文学创造的主体。其次,文学创造的主体是美的体验者、评价者和创造者。文学活动属于价值判断的活动,更具体地说,属于审美价值判断的领域。文学创造的过程必然包含主体对客体的认识与评价。在文学活动中,主体对客体的活动是一种观念活动,但与科学认识不同,他主要通过对具有审美价值的客观事物即审美客体(包括物质客体和观念客体)的直观感受、情感体验,对对象作出审美判断和评价,并在这个基础上运用文学话语创造出具有审美价值的艺术世界。因此,文学创造的主体既是美的体验者、判断和评价者,又是美的创造者——艺术创造的主体与其他创造者的主要区别就是这里。再次,文学创造的主体是具体的社会人。文学创造的主体作为艺术生产者、审美者,既是具体的个体,又是社会的个体,是具体的社会人。对于这个问题,应该从两个方面来理解,一方面,文学创造的主体都是具体的个体。这里的“个体”固然首先指在文学创造中的作家、诗人都是一个个具体的“单个人”,但还包含着深一层的意义,即指文学活动作为一种意识活动必然都是个体的活动。否定作家、诗人的个体性,也就否定了文学创作的自主性和创造性。另一方面,人又是现实的人、社会的人,我们既不能抹煞人的个体存在,又不能把个别的人从社会关系中孤立出来,变成超现实、超历史的抽象物,而应该从社会和社会关系中来理解人的个

体存在。实际上，任何个别的作家、诗人不可能是生活在社会和一定社会关系之外的孤立的个体，他们对生活的审美感受、审美体验、审美判断和评价以及运用文学语言反映生活的技艺、风格，都受到时代精神、社会意识、公共心理、民族特性、阶级意识等因素的影响。总之，作为文学创造的主体，任何作家、诗人都是具体社会生命、社会灵魂的“单个人”，或者说，都是具体的、个别的社会人。

14. **社会生活作为文学创造的客体，它具有什么特点？为什么说只有经过作家体验过的社会生活才是文学创造的现实客体？**

答：(1)文学创造的客体是整体性的社会生活。文学艺术和科学认识所反映的社会生活的差异首先在于：前者是整体的社会生活，后者是某一方面或某一层次的社会生活。科学固然要捕捉生活现象，但这不是它的根本目标，它总是力图透过事物千奇百怪的现象，追寻生活的本质和规律，可见，科学反映的生活既是一方面的生活，又是本质的、一般的生活，而不是整体性的生活。所谓整体性的生活，是指既不局限于某一方面，也不局限于某一层次，而是多方面生活的交融、渗透，是现象与本质、具体与一般相统一的社会生活。文学艺术反映的生活就具有这种整体性。

(2)文学创造活动的客体是具有审美价值的或经过审美提炼而具有审美价值的社会生活。所谓具有审美价值的生活，指的是那些本身就具有美的属性的生活，如社会美、自然美。文学在反映生活时，一般地说，总是努力去发现和表现那些本身就具有审美价值的事物，而对那些不具有任何社会意义和审美价值的丑的事物总是摒弃的。然而，这决不等于说文学不能反映丑的生活，或者说，丑的生活不是文学的现实客体。现实中的丑本身不具备审美价值，不能引起人们的美感，但是，丑的事物，经过艺术家、作家的揭露和批判塑成艺术形象，也就具有审美价值了。然而科学显然不同，科学对研究对象的选择并不以对象是否具有或是否可以转化为具有审美价值的事物为原则，而是以对象是否具有认识价值为原则。科学关心的始终是现象底下的本质规律，而不关心这些现象的美丑。再丑的现象，也可以成为科学研究的对象，只要这种研究对人类有益。

(3)文学创造的客体是作家体验过的社会生活。文学创造的客体是整体性的、具有审美价值的或可以转化为审美价值的特殊生活，但

是，这种特殊生活当它还处于自在状态时，仍不能成为文学创造的真正的现实客体。因为没有人对客体的感觉，客体就不能现实地成为人的客体。同样，当某种生活不与作家发生关系，作家没去体验它，即感受、体味、思索它、与之发生情感交流时，它就不会成为作家描写和表现的对象。曹雪芹如果没有对封建社会晚期青年男女不幸命运的熟悉、体验，那些不幸青年男女的生活就不会成为《红楼梦》的反映对象；钱钟书如果没有对旧式知识分子的生活和心态的体验，那群处于“围城”状态的知识分子又怎么能成为作家创作的现实客体呢？可见，只有经过作家体验过的生活，才是文学创造的实际客体。

15. **能否说“凡是写作的作家就是文学创造的主体”？如何理解“作家是美的体验者、评论家和创造者”？**

答：(1)所谓文学创造的主体指的就是作家这种特殊的生产者即艺术创造者，但这并不意味着凡是写作的作家就是文学创造的主体。因为“主体”这个概念是有特定涵义的，人并非任何时候都可以称为主体，只有当人处于与特定客体的特定关系中并对客体的主动、主导地位即具有主体性时，人才是真正的主体，文学创造的主体首先必须存在于文学创造活动中，并创造文学产品。没有文学创造也就没有文学创造的主体。然而，在文学创造活动中，如果作家完全是被动的，或成为自然的奴隶，或他的活动完全从属于别人(例如在资本主义社会，某些作家一开始就从属于资本)，那么，他就是“自身的丧失”，就不是真正的文学创造主体。文艺理论史上那种把文学主体归结为单纯的“模仿者”的观点，其根本缺陷就在这里。文学创造的主体属于精神生产者，一旦作家从属于资本，被他人如书商所雇佣，以赚钱为目的，他就丧失了部分主体性，就不是文学创造的完整主体了。因此，并非凡是写作的作家就是文学创造的主体，只有处于文学生产活动中并具有主体性的即自由自觉的创造者，才是真正的文学创造的主体。

(2)人类掌握客观世界的活动可以分为物质实践、科学认识和价值判断(评价)三种方式，相应地，人在这三种活动方式中也就分别扮演着物质实践主体、认识主体和价值判断的主体三种角色。文学活动属于价值判断的活动，更具体地说，属于审美价值判断的领域。文学创造的过程必然包含主体对客体的认识与评价。作为审美判断，文学活动虽然不等于认识，却离不开对生活的认识，否则文学作品就不能

深刻地反映生活和提示生活的某些本质规律；文学作品之所以能在给人以美的享受的同时也给人以真的启示、善的教育，正是由于审美判断中包含主体对生活的深刻认识。在文学活动中，主体对客体的活动是一种观念活动，但与科学认识不同，他主要通过对具有审美价值的客观事物即审美客体（包括物质客体和观念客体）的直观感受、情感体验，对对象作出审美判断和评价，并在这个基础上运用文学话语创造出具有审美价值的艺术世界。因此，文学创造的主体既是美的体验者、判断和评价者，又是美的创造者——艺术创造的主体与其他创造者的主要区别就是这里。

16. 如何理解文学创造中主客体关系的特点？

答：文学创造作为一种审美活动，其主客体关系实质上就是一种审美价值关系，文学创造的主体——作家首先是审美者，是审美价值的评价者和创造者，而客体（包括物质客体和精神客体或两者的统一）首先是作为主体的审美评价对象，作为审美的价值客体。文学创造的主客体关系就是审美主体与审美客体所构成的审美价值评价关系。其特征如下：

（1）首先，创作主体对客体审美价值的评价以情感体验为心理特征。在文学创造活动中，主体对客体的审视总是以情观物，在这种情感体验中去发现自身与对象的情感关系。对于那些与人的情感不相干的客体，作家是不会去关心它的。一旦客体与主体发生某种诗意情感联系时，主体就会对它倾注全部热情，即所谓“登山则情满于山，观海则情溢于海”。于是，“人有悲欢离合，月有阴晴圆缺”、“共看明月应垂泪，一夜乡心五处同”、“露从今夜白，月是故乡明”；于是“一江春水，寄托着人生几多愁，几竿修竹，看似有情有爱也有乐”。……这就是情感体验而非理性思考的结果。

（2）其次，创作主体对客体审美价值的把握以感性直观为思维特征。文学创作作为一种审美活动，主要是一种感性活动，主体不以概念为中介而是以形象为中介去连接客体，并始终不扬弃客体的个别性，不粉碎客体的个别形式，客体始终以具体形象向主体展现自身。所以，创作主体对客体的把握始终是一种感性直观的思维方式，而作为主客体统一产物的艺术作品也必然呈现为一种具体生动的形象，所以创作主体与创作客体之间是以感性真理为联系的。

17. 如何理解文学创造中主客体的双向运动？

答：(1)首先，主体能动地审美地反映客体，即主动地选择客体和加工处理客体的有关信息；并通过情感体验，把自我的意识、情感对象化，即将客体"主体化"，在观念中创造出源于客体又超越客体的审美形象。人是一种有意识的生命存在，能依照自己的需要、目的和意志去衡量对象和进行生产。这是创作主体之所以始终处于主导性地位和具有主观能动性、创造性的根本原因。创作主体的主导性、能动性、创造性表现在两个方面：首先体现在对创作客体的选择上，文学创造的客体是特殊的社会生活，文学创造要反映的对象总是具体的，即社会生活中的某个方面、某个事物，我们称之为"具体客体"。那么，文学创造反映社会生活，主体就必须能动地选择"具体客体"作为反映对象，例如鲁迅主要选择"病态社会"的"病态人生"为"具体客体"。其次，创作主体的主导性、能动性又集中体现在实际创造过程中对"具体客体"的剪裁、缀合、概括、综合、虚构、想象和情感化、观念化上，也就是对客体进行变形、情感投射和观念移注。在这个过程中，客体被主体重新塑造，受到主体心灵的"洗礼"，而转化为表征一定意义的客观形式，转化为一种有意味的生动符号。就是说，通过创作主体的能动创造，按照作家"内在的尺度"即作家对生活的认识和审美需要、审美目的、审美理想，将生活客体转化为主客体统一的艺术品。

(2)在文学创造的主客体关系中，客体处于非主导的、被动的地位。但是，主体从选择具体客体开始到对具体客体的重塑整个过程，都要从生活出发，以生活为依据，也就是说，始终受到客体的规定和制约。例如创作主体选择何种具体客体为反映对象，就不仅仅取决于主体"内在的尺度"，还取决于外部"种的尺度"，即客体的尺度，包括政治的、经济的、文化的和社会心理、社会意识等多种生活因素的规定和制约。鲁迅选择"阿Q"这样的人物，与当时辛亥革命的失败和国民心灵普遍麻木的社会生活情景密切相关。再如文化大革命后"伤痕文学"的出现，也与否定"文化大革命"这一"历史悲剧"的时代背景有关。由此可见，作家总是生活在一定的社会环境、一定的文化传统中，他选择何种生活为创造的具体客体，都必然受到社会生活这个"一般客体"的规定的制约，创作主体的一切创造性活动，包括虚构、想象、情感投射，观念移注等，都不可能离开具体客体进行纯粹任意的胡编乱造和情感

发泄。有时主体甚至因为客体的制约和影响而改变原先的构思，从这个角度说，文学创造中，客体也使主体“客体化”了。总之，文学创造是一种主客体的双向运动，一方面是客体的“主体化”，另一方面是主体的“客体化”，这两个方面的统一就实现了主客体的统一。文学作品就是创作主体与创作客体的统一并对主客体双重超越的产品。

18. **为什么说文学创造中作为主体的作家始终处于主导性地位？**

答：首先，文学创造中主客体关系建立的过程就是创作主体和创作客体双向运动的过程，主体能动地审美地反映客体，即主动地选择客体和加工处理客体的有关信息；并通过情感体验，把自我的意识、情感对象化，即将客体“主体化”，在观念中创造出源于客体又超越客体的审美形象。在这个过程中，创作主体始终处于主导性、主动性的地位并显示出能动创造性的特征。这是因为，人不是机械的信息接收器，而是一种有意识的生命存在。马克思指出：“人类的特性恰恰就是自由的自觉的活动。”就是说，人的生命活动是有意识、有意志、有目的的，他不仅“懂得按照任何一个种的尺度来进行生产，并且懂得怎么处处都把内在的尺度运用到对象上去”。人能用“内在的尺度”去衡量对象和进行生产，就是人能依照自己的需要、目的和意志去衡量对象和进行生产。这就是创作主体之所以始终处于主导性地位和具有主观能动性、创造性的根本原因。具体来说，创作主体的主导性、能动性、创造性首先体现在对创作客体的选择上。文学创造反映具体的社会生活，作为主体的作家可以能动地选择“具体客体”作为反映对象。例如鲁迅主要选择“病态社会”的“病态人生”为“具体客体”。其次，创作主体的主导性、能动性又集中体现在实际创造过程中对“具体客体”的剪裁、缀合、概括、综合、虚构、想象和情感化、观念化上，也就是对客体进行变形、情感投射和观念移注。通过创作主体的能动创造，按照作家“内在的尺度”即作家对生活的认识和审美需要、审美目的、审美理想，将生活客体转化为主客体统一的艺术品。综上所述，文学创造中作为主体的作家始终处于主导性地位。

五　历年真题

1. **举例分析文学创作活动中创作主体与生活对象之间的关系。**（华中师范大学 2000 年）

答：文学创造活动中创作主体有着相应的规定性，这种规定性表现为受动性和能动性。首先，受动性是指作家要受到他所生活的时代的历史条件和社会关系的制约，作家不可能任意地选择自己所喜欢的历史条件和社会关系。作家的生活、经验、情感、见解、心理结构和审美智能结构，归根到底都是由一定的历史条件和社会关系决定的，不可能超越一定的历史条件和社会关系。（此处举例，请参照本章问答题详解第17题答案第2部分）因此作家必须深入生活，积累丰富的生活经验和材料，以供在创作中能够惟妙惟肖、真实生动。假如高尔基青少年时期没有在伏尔加河流浪，没有在船上当过厨子，没有在码头当过搬运工，没有当过面包师，是不可能写出《童年》、《在人间》、《我的大学》等作品的。不仅创作类似《童年》等这样叙事性的作品需要丰富的生活积累，创作以抒发情感为主的作品同样需要丰富的生活积累。因为情感、思想只能来自生活积累，没有亲身体验，就很难作出准确真实的评价，也就很难引起读者共鸣。如陈子昂的《登幽州台歌》，寥寥几句却引千古感慨，这与他个人的经历、抱负是分不开的。

其次，能动性是指作家的创作以及审美智能结构和心理结构虽然受制于一定的历史条件和社会关系，但这并不意味着作家是被动地接受，而是通过作家的能动选择接受的。生活在一定历史条件下和社会关系中的作家都有自己的主体意识，可以主动地去选择、接受生活对象，任何生活对象，也只有在进入作家主体意识后才有文学意义，例如中国古代诗人同是写月亮，就有成百上千的意象，“人有悲欢离合，月有阴晴圆缺”、“共看明月应垂泪，一夜乡心五处同”、“露从今夜白，月是故乡明”等等。综上所述，在文学创造活动中，作家既要受到一定生活对象的限制，又可以发挥主观能动性，通过情感体验和感性直观在作品中创造出全新的形象。

2. 俄国著名的文学批评家别林斯基说：“……人们只看到艺术和科学不是同一件东西，却不知道它们之间的差别根本不在内容，而在处理一定内容时所用的方法。哲学家用三段论法，诗人则用形象和图画说话，然而他们所说的都是同一件事。……一个是证明，一个是显示，可是他们都是说服，所不同的只是一个用逻辑结论，另一个用图画而已。”这样的说法是否正确？如果有偏颇，请你进行辨析。（南开大学2000年）

答:这是别林斯基关于文学艺术活动与科学认识活动在反映具体生活上有何差异的一段论述,即后来所说的抽象思维和形象思维的分野问题,对分析文学活动的方式,文学创造的思维特征产生过指导意义。诚然,艺术与科学在处理一定内容时所用的方法的确不同,但在这里,别林斯基把艺术的"内容"与艺术的"对象"混为一谈。按照他的说法,文学艺术和科学认识的客体是没有任何差别的,差异只在反映的方法与形式上。事实上,文学艺术和科学认识所反映的具体生活即具体客体并不相同,文学创造的客体有它的特殊性。

(1)文学创造的客体是整体性的社会生活。文学艺术和科学认识所反映的社会生活的差异首先在于:前者是整体的社会生活,既不局限于某一方面,也不局限于某一层次,而是多方面生活的交融、渗透,是现象与本质、具体与一般相统一的社会生活。后者是某一方面或某一层次的社会生活。科学反映生活有两个特点:横向反映是分门别类的,如经济学反映社会经济生活,政治学反映社会政治生活和阶级斗争……在纵向反映上,科学固然要捕捉生活现象,但这不是它的根本目标,它总是力图透过事物千奇百怪的现象,追寻生活的本质和规律。可见,科学反映的生活既是一方面的生活,又是本质的、一般的生活,而不是整体性的生活。例如,《红楼梦》围绕着宝黛的爱情悲剧这一轴心,展现的是封建家族内部的、外交的、世俗的、官场的、政治的、经济的等多方面生活相交织的画卷;同时《红楼梦》又通过这些生活透露出封建礼教的吃人本质,从而使所反映的生活达到现象与本质、具体与一般的有机统一。(2)文学创造活动的客体是具有审美价值的或经过审美提炼而具有审美价值的社会生活。如社会美、自然美。文学在反映生活时,一般地说,总是努力去发现和表现那些本身就具有审美价值的事物,而对那些不具有任何社会意义和审美价值的丑的事物总是摒弃的。当然,除去艺术中的审丑问题。然而科学对研究对象的选择并不以对象是否具有或是否可以转化为具有审美价值的事物为原则,而是以对象是否具有认识价值为原则,科学关心的始终是现象底下的本质规律,而不关心这些现象的美丑。再丑的现象,也可以成为科学研究的对象,只要这种研究对人类有益。(3)文学创造的客体是作家体验过的社会生活。当某种生活不与作家发生关系,作家没去体验它,即感受、体味、思索它,与之发生情感交流时,它就不会成为作家描

写和表现的对象。钱钟书如果没有对旧式知识分子的生活和心态的体验，那群处于“围城”状态的知识分子又怎么能成为作家创作的现实客体呢？可见，只有经过作家体验过的生活，才是文学创造的实际客体。科学的任务则在于探索未知世界。综上所述，别林斯基认为“艺术和科学不是同一件东西，却不知道它们之间的差别根本不在内容，而在处理一定内容时所用的方法”是有偏颇的，文学艺术和科学认识的不同不仅仅在于处理内容所用的方法，也在于内容本身。

3. **审美体验。**（首都师范大学 2001 年）

答：文学活动属于价值判断的活动，更具体地说，属于审美价值判断的领域。在文学活动中，主体对客体的活动是一种观念活动，但与科学认识不同，他主要通过对具有审美价值的客观事物即审美客体（包括物质客体和观念客体）的直观感受、情感体验，对对象作出审美判断和评价，并在这个基础上运用文学话语创造出具有审美价值的艺术世界。因此文学创造的主体是美的体验者、评价者和创造者。

4. **中国的“观物取象”说与古希腊的“模仿”说有何异同？**（北京师范大学 2001 年）

答：中外文学理论虽然都强调文学发须依赖于社会生活，但是二者的着眼点却有所不同。《周易·系辞（下）》提出了“观物取象”的说法，虽然直接谈的是中国早期文字的起源问题，不过，象形文字作为抽象化、规范化的图画，是根据实物描摹出来的形状，因此也可以引申为是对文艺与真实世界的关系所作出的一种评论。古希腊的“模仿”说较为直接地认为，文学反映的对象即文学的客体是独立于人之外的自然，文艺起源于人对宇宙或世界的模仿。从这个角度说，两者都是艺术反映论思想，都试图从文学与世界的联系来看待文学活动。不同的地方在于，首先，“观物取象”说原指象形文字的起源和形成，因此不像“模仿”说那样直接而突出地强调文艺的反映活动，而是经过后来学者的发展引申，才得以在文论上体现出“模仿”的深层涵义。其次，两者对于潜在主体的态度有所差别。古希腊的“模仿”说，显然含有轻视主体创造性的色彩，它强调的是艺术家观察、复制自然的能力，容易把艺术家引向靠技术临摹自然的道路上去，从而把艺术家降低为复制物品的工匠。中国古代的“观物取象”说则不同于此，观察客体，从客体中选取形象，这都传达出主体具有一定的选择和创造能力。

5. 作品与意图的冲突。（北京师范大学 2003 年）

答：在文学创造的过程中，作品常常与意图发生冲突。创作意图是作家心中指向性很强的某种预期目标，但它有时并不符合逐渐成熟起来的那一个个活生生的人物性格的自然发展。当人物成熟起来时，他必然要按照自己的性格轨道行进，例如安娜（《安娜·卡列尼娜》）卧轨、渥沦斯基（《嘉莉妹妹》）都可以说是情非得已的结局；司汤达的小说提纲，常常没写几页就被人物的行动打破。这体现了文学创造的主体与客体的辩证关系。在文学创造的主客体关系中，客体处于非主导的、被动的地位。但是，主体从选择具体客体开始到对具体客体的重塑的整个过程，都要从生活出发，以生活为依据，也就是说，始终受到客体的规定和制约。例如创作主体选择何种具体客体为反映对象，就不仅仅取决于主体"内在的尺度"，还取决于外部"种的尺度"，即客体的尺度，包括政治的、经济的、文化的和社会心理、社会意识等多种生活因素的规定和制约。（此处举例，请参照本章问答题详解第 17 题答案第 2 部分）有时主体甚至因为客体的制约和影响而改变原先的构思，例如托尔斯泰的《安娜·卡列尼娜》原先将安娜写成一个轻浮浪荡的女性形象，但越写越被安娜的悲剧命运所感动，终于改变了原先的构思，把安娜塑造为一位美丽、追求自由的令人同情的女性形象。从这个角度说，文学创造中，客体也使主体"客体化"了。



第七章 文学创造过程

一 本章要点

基本概念	材料 艺术发现 创造动机 艺术构思 想象 灵感 直觉 艺术思维 无意识 综合 简化 变形 陌生化 即兴 推敲
基本原理	艺术发现的心理特征 灵感的特点 意识和无意识在文学创作中的作用 文学技巧运用时所依据的原则

二 本章精讲

1. 文学创造是一种艺术生产活动，其过程一般可分为发生、构思和物化三个阶段。

2. 材料是文学创造的第一要素，社会生活是文学材料的唯一源泉；同时，文学材料具有主体性特征。

3. 艺术发现是文学创造活动的契机，它被称为“艺术家的眼睛”；艺术发现的四个心理特征；按黑格尔在《小逻辑》中所说，艺术发现就是寻求事物或现象间的“异中之同和同中之异”。

4. 创作动机是驱使作家投入文学创作活动的一股内在动力，它是由作家强烈的内在需要促成的。创作动机可分为远景动机、近景动机、主导动机、非主导动机、高尚动机、卑下动机、有意识动机和无意识动机等。

5. 文学创作的构思阶段上承文学创作的发生阶段，下接文学创作的物化分阶段；艺术构思本质上是一种艺术思维：即借助于再现想象尤其是创造性想象所从事的思维。

6. 几种常见的构思心理机制：回忆与沉思、联想与想象、灵感与直

觉、理智与感情、意识和无意识。

7. 灵感的特征:非预期性、亢奋性和创造性。其中本质特征是创造性。

8. 古希腊的亚里士多德将联想归纳为接近联想、类似联想和对比联想三种。

9. 构思方式指作家在艺术构思中塑造形象,发展、完善意念,并建构作品整体的具体方式。常见的构思方式有:综合、突出和简化、变形与陌生化。

10. 物化阶段是文学创作的最后阶段。物化是指通过语言、文字、纸张等媒介,把精神性的艺术构思"转化"为物质性的文本。由此可知,文学作品表面上是以文字符号和纸张相结合的物质形式在社会上流通,实则是作家内心某种精神现象的传播。

11. 把形象或意念从"心"(形之于心)移到"纸"(形之于手)上是一个艰难的操作过程,常见的问题是:创作意图有时不适应人物性格的发展逻辑;作家创作动机的中途转换。

12. 技巧运用时所注意的问题是:技巧运用要为物化主要形象(或意念)的内在物理服务;技巧运用要为作家通过形象所要表达的中心意念服务。

三 名词解释

1. **材料**:作家有生以来从社会生活中有意接受或无意获得,因而具有主体性的一切生动、丰富但却相对粗糙的刺激或信息。

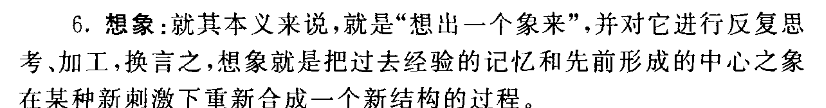
2. **文学创造**:一种旨在创造新的意识形态的艺术生产活动,其过程十分复杂和细微,一般可划分为发生、构思和物化三个阶段。

3. **艺术发现**:作家在内心积累了相当多的感性材料的基础上,无意识地依据自己认识生活和评价生活的思想原则和审美趋向,对外在事物进行观察和审视时所得到的一种独特的领悟。

4. **创作动机**:是驱使作家投入文学创造活动的一股内在动力,它是与一定的主观愿望或目的相联系的。

5. **艺术构思**:作家在材料积累和艺术发现的基础上,在某种创作动机的驱动下,通过回忆、想象、情感等心理活动,以各种艺术构思方式,孕育出完整的呼之欲出的形象序列和中心意念的艺术思维过程。





6. **想象**:就其本义来说,就是"想出一个象来",并对它进行反复思考、加工,换言之,想象就是把过去经验的记忆和先前形成的中心之象在某种新刺激下重新合成一个新结构的过程。

7. **灵感**:创造性思维过程中认识发生飞跃的心理现象,它是作家在内心长期积累、比较、分析材料并艰苦地思索之后,突然在无意之间获得的对所思主题(意念或形象)的一种顿悟。其突出特征是非预期性、亢奋性和创造性。

8. **直觉**:作家凭借过去的知识积累,过去的经验,已有的、炉火纯青的判断能力和推理能力,并与目前所专注的思想趋向、情绪趋向等相结合,对某种事物(或现象)做出的突破性顿悟。

9. **艺术思维**:借助于再现想象尤其是创造性想象所从事的思维。它具有整体性、情感性和创造性特征。

10. **意识**:在文学创作中,意识是指作家以清晰的理智有意地调动、分析和综合材料,使之成为有机的能表达一定意义的整体作品的心理能力。

11. **无意识**:指潜伏于作家意识之下的、有活力的,但却因受到某种压抑而未进入意识的一些观念和心理能力。

12. **综合**:围绕某种中心意念,以心智的功能加工、改造许多旧材料,使之糅合成一个能够体现自己意图的完整的有机的艺术形象的构思过程。

13. **简化**:指作家故意少说几句,略去具体细节而抓住主干,形神兼备地传达出形象(或意念)的大致轮廓与内在精髓的构思方式。

14. **变形**:作家在构思中极大地调动想象力与创造力,以违反常规事理创造型象的方式,实现变形方式有:扩大、缩小、粘合、漫画、夸张、幻想等。

15. **陌生化**:指在观察描写事物时,摆脱日常生活中的"自动化"、"习惯化",用事物给人的第一次新奇反应为基础来展开描写,以此调动、激发读者的想象力的一种构思方式。(陌生化手法涉及到两个方面:语言、形象。参见第3、10、12章)

16. **即兴**:作家因受到某一外在刺激或内在冲动的作用,兴会来临,在文字操作过程中迅速地创作出某作品的状况。

17. **推敲**:作家在语言文字操作过程中反复选择单词、调动语序,

以求准确、妥帖地把形象或意念具体化的操作手段。

四 问答题详解

1. 为什么说文学材料具有主体性特征?

答:第一,社会生活是文学材料的唯一源泉。毛泽东说:"作为观念形态的文艺作品,都是一定的社会生活在人类头脑中的反映的产物。……人民生活中本来存在着文学艺术原料的矿藏,这是自然形态的东西,是粗糙的东西,但也是最丰富、最基本的东西;……它们是一切文学艺术的取之不尽、用之不竭的源泉。"这段话比较精辟地概括了文学材料的本质属性,言简意明地指出了储存文学材料的仓库和获取文学材料的唯一源泉——社会生活。但社会生活是外在的、客观的。一切社会事件、现象等,在未进入作家头脑之前,在未经作家心灵照射之时,还不是真正意义上的文学材料,还不能对文学创造起作用。第二,这时,它们还只是"准材料",只有当它们被烙印在作家头脑中,并转化为主体心灵深处的记忆时,它们才对文学创作起作用,才能称为真正意义上的文学材料。第三,按马克思的看法,文学创造是一种意识形态的生产,因而其材料在性质上必然与一般物质生产的材料有所不同,区别就在于文学材料不是独立于生产者(作家)之外,而是储备在他内心的精神现象,或者说存在于他记忆中的表象材料。例如,同是面对"桨声灯影"里的秦淮河,朱自清先生在其文《桨声灯影里的秦淮河》中表现了亢奋的情绪和执著的追求,而俞平伯先生在同名文中表现了一种空灵和清幽的境界,如此不同是因为作者精神、性情投射使然。因此,我们说文学材料具有主体性特征。

2. 作家获取材料的途径有哪些?具体怎样?

答:作家获取材料的途径有无意获取和有意获取、实践获取和书本获取。无意获取和有意获取是按照作家精神专注的趋向和程度而划分的。无意获取是作家从小在社会生活和实践中所接收到的大量刺激。对于这些刺激,他虽然没有有意地记忆或着意地思索,但它们却作为连续不断的信息流悄悄地进入大脑,有些甚至会在长期记忆中扎根。作家,只要生活在社会中,就有各种刺激和信息(或普通或特殊)不断地"侵犯"他,"骚扰"他,其中必然包含着可用来从事文学创造的大量材料。例如,法国著名作家普鲁斯特,一生除家乡小镇伊利耶

和首都巴黎之外没去过任何地方。35岁以后，他更是“终年生活在一间门窗经常不打开的房间中”。但这并不妨碍他写出世界名著：七卷本的《追忆似水年华》。普鲁斯特从事文学创作的材料，主要就是通过无意识获取的途径得到的。有意获取，是指作家出于某种理想冲动，或为了完成某一个创作任务，而围绕一个中心，并采用有意记忆（或笔记、摄影等）的方式，去有意接受刺激或积累信息的途径。例如，罗曼·罗兰、纪德到十月革命后的苏联采访，巴金到朝鲜战场考察，都属此类。但必须说明的是，处于这种境况的作家，虽可能被热情所驱使，然而心灵深处却无法摆脱一种无意识定位，即把自己视为短暂的投身者、参与者或局外人。这导致他们往往不自由地以两种极端眼光——或批判、或挑剔——来看待所接受的那些刺激和信息。

实践获取和书本获取是从作家获取材料的渠道来划分的。实践获取，主要指作家主动（或被迫）投身某一生活领域（或某种社会实践）去感受刺激，并获取信息的途径，这种材料又叫做直接材料。例如，司汤达从军，凯尔泰斯被投入“奥斯威辛”，王蒙遭流放，陀思妥耶夫斯基、索尔仁尼琴、丛维熙、张贤亮进监狱……都属此类。很明显，这种日复一日的既单调而又严酷的生活实践，对本人来说，并非易事，而是一种无奈的求生，但却丰富了这些作家的记忆储备，直接获取了许多难忘的文学创作材料。书本获取，则是指由于文学的意识形态性质，它常常要依据前代或古人传递下来或同代人所提供的思想材料来从事创作，所以又叫做间接材料。例如，凡尔纳一生创作的100多部（篇）幻想小说，其材料大部分都是从法国国立图书馆的书刊中获取的。

3. 请简述回忆与沉思这一心理现象。

答：艺术构思时的心理机制是十分纷繁复杂的，回忆与沉思是其中常见的重要的心理现象。回忆就是积极地和有意义地从记忆中提取信息。它是艺术构思的重要机制。有时作家有一个很好的创作意念，却苦于无法下笔，这并不是因为他缺乏材料，而是因为大脑中一时回忆不起来有关的信息，或暂时无法在意念与信息之间建立联系。在艺术构思中，回忆常常是由外在的刺激或内部需要在特殊情况下激活了某一意念而发生的。人在记忆时往往自发地将信息压缩为一簇簇的集合体，一个集合体就是一组内部联系紧凑的信息项，它能够像一个单词一样被记住。当外在的刺激或内在的需要与某一创造意念挂

钩时，神经传导活动便迅速把它传到大脑的相关区域，此时，创造主体便可以在那些集合体中扫描，并找出所需要的信息。

沉思是寂静和孤独中对心中的某个形象或某个意念的深沉思索。沉思是在寂静中从对于某个形象或意念的追忆开始，慢慢地越走越远，以致偏离原形象或意念，甚至不经意间已经跨入其他领域时，所得到的意外收获。回忆开始时，作家可能被某物所触而有意地沉潜于与某个形象或某种意念有关的思索中。但由于思考往往像野马一样狂奔乱跑，因而有时思索的主线会脱离原来形象的启示及其轨道，而无意中将思考的重心转移到其他方向。对此，作家一般是茫然无知的，漫无目的，听之任之。然而，也许就在此时，一种新的发现或一种创造的闪光出现了。例如，奥地利作家茨威格写作《命运攸关的时刻》，就是由深度沉思而得到的，并获得了世界性的声誉。

沉思的又一心理功能是对沉思的对象从事二度体验，使之成为富有诗意的东西。一般地说，未经沉思或二度体验的对象，其客观性很强。由于没有受到主体精神的濡染、驯化，这些对象往往不具有诗意的性质，也不能给人以审美的享受。而经过沉思或二度体验（即使是痛苦的、悲哀的）之后，由于对象的多余部分被作家的独特眼光所剔抉，而不足部分则被填充、改造、丰满、升华，又被其感情所濡染、浸透，无形中便具有了某种可让人玩味的盎然诗意，进而带来审美愉悦。许多作家都喜欢"朝花夕拾"，就是这个道理。例如，苏轼在妻子逝世十年后，才提笔写出意味隽永的"悼亡词"，就是在二度体验中所获取的诗意成果。

沉思之所以最善于发挥创造力，是因为作家在孤独、寂静中比平时更能向内挖掘，更能倾听内心的呼唤，因而新形象、新意念更容易浮现，也更容易被连缀起来。

4. 直觉在文学创作中的作用是什么？

答：直觉在文学创作中主要有两大作用：第一，作家对某一独特事物（或现象）的瞬间把握，往往是由直觉得来的。有时，作家对闯入眼、耳、鼻、舌、身等感官的某一毫不起眼的事物（或现象）——可能是一个人、一件事、一朵小花、一株青草，甚或一团暗影、半个字形等——突然着迷，一下子意识到其中有某些东西可"写"。虽然他一时半会讲不出什么道理来，却可能由此出发，逐渐建构起一篇作品。对此，巴尔扎克



有很好的体会。他说，有时对一个细节、一个字的洞察就可能唤起一整套意念，再从这些意念的滋长、发育和酝酿中，诞生出一场场显露匕首的悲剧，或风趣横溢的喜剧，——那简直是“你想要什么，就有什么”。英国女作家伍尔夫的著名小说《墙上的斑点》，便是从第一次看见客厅墙上的斑点，突然萌生出一连串思绪开始的。第二，作家第一次听到某故事(或某现象)时，能发觉背后某种异乎寻常的发人深省的内蕴，而这一内蕴就好像是为他准备、为他所见而别人毫无察觉的。这也是直觉的功能之一。例如，1887年6月，阿·费·柯尼把自己从监狱女看守长那里听到的有关罗查利的故事讲给了托尔斯泰。托尔斯泰听了这个故事后，立刻直觉到它背后似乎蕴藏着某种待发掘的东西，马上请求别人把这个故事让给自己。按说是柯尼先听到这个故事的，可为什么它到托尔斯泰手里，才变成了具有警世意义的小说《复活》呢？这说明，柯尼只把查利之事当作轶闻或笑料随便讲讲，而托尔斯泰则从这个故事中“直觉”到一种无法言传的魅力。由此可见，直觉主要是作家凭借过去的知识积累，过去的经验，已有的、炉火纯青的判断能力和推理能力，并与目前所专注的思想趋向、情绪趋向等相结合，对某种事物(或现象)做出的突破性顿悟。

5. 艺术发现的心理特征是什么？

答：第一，艺术发现是作家心灵的蓦然领悟。在此一发现之前，作家都有相对长久地沉思于某一事物的心理经验，所谓“用志不分，乃凝于神”。蓦然领悟的发生，只不过是内心经验酝酿后从阈限下的破土而出。第二，艺术发现是作家独特眼光和非凡观察力的结合，体现着深层的心理内容。对作家来说，这种独特眼光和非凡的观察力不是外在于他的东西，也不是某种技巧、方法，甚至也不仅是天才，而是和他的内在蕴藉有关的深层的心理内容的外射。他们所以能在此事物中发现别人不能发现的东西，是彼时彼境的需要、情绪、态度、价值观和凝聚成团的早先经验等许多因素综合作用所产生的无意导向。第三，艺术发现虽然是对外在事物一种独特的把握，但在这种把握中，外在事物常常只是一个机缘，是这个机缘的某一突出之点与作家个人内心体验的契合。从物理世界看，手指活动只是有机体机械力的运动，当茨威格由此而发现赌徒正在挣扎的灵魂的时候，便融进了自己的内在体验。第四，艺术发现并不改变原来的事物，而只是把透过独特眼光

所看到的成分注入其中,从而在知觉中出现一个新的创造物。这个创造物灌注着作家的内心经验,近似原物实际却是世上从来没有过的东西。例如周敦颐所礼赞的莲花,其外表并没有超出它在自然界的植物性状,但蕴含着士君子高雅情操的莲花却是独特的"这一个"。

6. 请简述艺术发现的重要性。(或为什么说艺术发现被称为"艺术家的眼睛"?)

答:艺术发现是作家在内心积累了相当多的感性材料的基础上,无意识地依据自己认识生活和评价生活的思想原则和审美趋向,对外在事物进行观察和审视时所得到的一种独特的领悟。

艺术发现在文学创造过程中非常重要。第一,艺术发现是文学创造活动发生的最早契机。虽然生活是文学的唯一源泉,材料是文学创造的起点,但艺术发现却是文学创造赖以发生的根由。没有艺术发现,没有启迪,没有爆出思想火花,没有从外在事物或现象中看出宇宙或人的生命的本质,并借此唤起能量,作家就不能进入创造过程的大门。艺术发现像一盏灯塔,照亮了主体积储在记忆中的有关材料,并使其在短暂的瞬间,围绕此种发现进行有序的排列组合,从而进入创造过程。第二,有了艺术发现,作家能从习见的事物中独具慧眼地看出某种新成分或新特征,从别人熟视无睹的现象上察觉出潜藏于其下的非凡意蕴,从极平凡、极平淡的旧形式之间寻找到不同的排列组合方式——一种异乎寻常的新形式。此时,不管发现多么微小,但正是"所发现"的这一点,迅速成为作家从事文学创造的突破口。正因为如此,艺术发现被称为"艺术家的眼睛"。例如,周敦颐从莲花看出士君子的本色,鲁迅从车夫透视出自己的"小我",茨威格从手指活动中窥测到青年赌徒灵魂的挣扎和搏斗。显然,正是作家的艺术发现,使这些原来常见的事物以一个新面貌、新形式出现在读者面前,成为蕴含着作家张显人生本质透视灵魂的独特的"这一个"。第三,艺术发现对整个文学创造过程也具有重要作用。没有艺术发现,作家创造不出独创性的文学作品。因此,作品的独特风貌及其内在灵性,一般都是以艺术发现中那不同寻常的"发现"为基础进行独特开掘的。

7. 自己是否从事过文学创作? 是否发生过灵感? 如果有,试述灵感的特点与个人体会,并尝试与直觉比较。

答:前两问略。灵感是创造性思维过程中认识发生飞跃的心理现

象，是作家在内心长期积累、比较、分析材料并艰苦地思索之后，突然在无意之间获得的对所思主题（意念或形象）的一种顿悟。灵感的特点是：第一，非预期性。它是突如其来的，出于作者自己的意料之外，如李德裕在《文章论》中所说："文章之为物，自然灵气，恍惚而来，不思而至。"而且它来的时间也不确定，或夜深人静熟睡之际，或百思不得其解将要放弃之时，或干别的事情时受到触发或刺激……灵感来时无影，去时也是无踪的。它是一种"长期积累、偶然得之"的结果，不及时捕捉，就会消失，转瞬即逝。所以当灵感来临时，就是牺牲寝食也要及时捕捉，并尽可能记下全部轮廓。过后，再以"语不惊人死不休"、"字字看来都是血"的精神，仔细地从头到尾修改定型。第二，亢奋性。获得灵感的创作主体，往往高度兴奋，有时甚至出现一种迷狂状态，这是主体心理积淀、心理潜流被激活的结果。在灵感状态中，作家往往浮想联翩，内心幻象迭出，情感因之激动不可抑制，有时甚至像犯病一样。第三，创造性。处于灵感状态的作家，思维高度活跃，储备于大脑中的各种材料信息会得到充分运用，这样，极易进入佳句纵横、新意迭出之境界。

直觉是指作家凭借过去的知识积累，过去的经验，已有的、炉火纯青的判断能力和推理能力，并与目前所专注的思想趋向、情绪趋向等相结合，对某种事物（或现象）做出的突破性顿悟。其特点是推理过程的省略和事物本质的直接揭示。这是一体化的两个方面。"省略了"推理过程，不是"不要"推理过程，恰恰相反，直接认知和洞察事物，不但要依据过去积累的一切知识和经验，而且这些知识和经验还要烂熟于胸，并经过平时反复和多次的推理、判断和使用。只有这样，当某一事物初次呈现在面前时，才能从整体上迅速猜测、洞察、并一跃而抓住其背后隐藏的奥秘。

灵感与直觉的区别在于：第一，灵感是长久思索、艰苦劳动之后的成果，直觉却是从整体上对事物作出的突兀判断；第二，灵感发生在久思不得其解之后，直觉却往往发生在第一次碰头之时；第三，灵感是获取成熟的答案，直觉却是得到推测性的洞察。

8. 在文学创造中，理智与感情的关系怎样？

答：理智是指作家心理中有意识的、理性的认知（思维）。感情分为情绪和情感，前者指有机体生物需要是否获得满足而产生的生理与

心理反应，后者指作家对外在事物或现象的态度、评价及其体验。

感情在艺术构思中是动力因素，而理智则是约束、规范这些动力的嚼勒。对于完整的文学创造过程来说，它们都不可缺少。古人认为“为文尤须放荡，但又须随时以嚼勒制之”，便很好地道出了它们之间的关系。屠格涅夫、波隆斯基和托尔斯泰等一起散步，在牧场见到一匹老骟马。托尔斯泰抚摸它并讲了一大通话。屠格涅夫和波隆斯基听得出了神，无法自制地说：“您过去什么时候真的是一匹马吧？”这件轶事说明，托尔斯泰所叙述的“文学小品”有理智因素也有感情因素。理智因素保证着他把握的主要形象是马而不是月亮，并确立他的情感方向是同情而不是其他；感情则使他对马的叙述带有自己的精神和灵魂，并赋予马本来没有的生活历程和心理活动。显然，如果没有感情推动，托尔斯泰不会代马立言；而如果没有理智约束，托尔斯泰的叙述可能会变成谁也听不懂的梦呓。

在文学创造中，两者缺一不可：没有感情徒有理智，理智便有束缚想象力的负作用；失去理智而徒有感情，感情也有将作家推向不知所往的可能。理智与感情之间是冲突还是相互促进，往往被作家当下心理状态所决定。对艺术构思来说，信息在大脑中的储存不单纯是一个个消极因素符号，也不是波澜不惊的死板材料，相反，任何信息（符号、材料）都是携带着一定情绪能量或情感因子的。这就是说，作家对内心有关刺激、信息、符号、材料的积累，实质上也是情感的积累。例如，当“母亲”这个符号被唤醒，并作为表象浮现于大脑之时，对她的“爱”也同时进入（并留存在那里了）。这种表象复现时所携带的情感，是作家的需要、态度和价值取向等内在的因素不断向符号、材料进行浸染、渗透的结果。

事实上，其他心理材料的复现，也都羼杂着主体的是非判断和感情判断。在艺术构思时，许多表象、材料在心头翻滚，许多是非、感情也在翻滚，理智和感情的冲突可能愈演愈烈。因此，要想顺利地完成构思，必须很好把握理智、把握感情，并很好地调节双方的关系。

9. 意识和无意识在文学创作中的意义何在？

答：意识是指作家以清晰的理智有意地调动、分析和综合材料，使之成为有机的、能表达一定意义的整体作品的心理能力。意识在文学创作中起主导作用，这表现在两个大的方面：一方面，形象、情节、结



构、语言的确定、材料的分析、综合、比较、归纳、演绎等都是由意识来完成的。另一方面,意识对无意识的制约作用。第一,无意识在组合材料时所遵循的主导线索是意识提供的;第二,无意识活动的方向要靠意识指引。无意识是一种习惯性的和自动化思维方式,这种方式是由主体无数次有意识、有理性行为的叠加、积累而形成的。艺术构思中的许多细枝末节问题都是无意识来解决的,但作家通常察觉不到这暗中工作的另一个自我,总以"习惯"来搪塞。其实,它的活动程序来源于意识。此外,无意识中材料的安排和组合方向也是靠意识指引的。无意识是指潜伏于作家意识之下的、有活力的,但却因受到某种压抑而未进入意识的一些观念和心理能力。无意识作为艺术构思的一个辽阔而又深沉、活跃而又内隐的心理领域,对整体的文学创作有相当重要的作用。在作家没有明显地觉察到的情况下,它暗中对意念的整合、形象的构思、情节的发展、主题的开掘、意境的渲染、情调的烘托等各种心理材料进行排列、组合。它是一种潜伏于心灵深处的力量,作家意识不到它,但它能暗示写出连作家自己都不相信的东西来。

总之,在文学创作中,意识和无意识是共存于创造过程之中的。这两种心理能力既有主从之分,又相互补充。所谓"主从之分",是指意识与无意识起着某种控制、压抑或引导、解禁的作用。所谓"相互补充",是指意识所提出的某些任务、目标等,往往要靠主体调动无意识的功能,并促使其积极活动、碰撞、组合来完成。所以,在肯定意识的主导作用下给予无意识以充分的重视是应当的,也是有利于文学创作与研究的。

10. **什么是综合?请简述其特征。**

答:综合是指围绕某种中心意念,以心智的功能加工、改造许多旧材料,使之糅合成一个能够体现自己意图的完整的有机的艺术形象的构思过程。其特征是:首先,综合具有定向性。在艺术构思中,作家的想象虽可以天马行空般四处遨游,但他总有中心意念,这意念就是由一个个想象串连起来的线索。作家的思绪飞翔得再远,也可以循此返回现实。其次,综合具有选择性。艺术构思时,大脑的材料可能像一窝受惊的蜜蜂,黑压压的一团倏忽卷过来,又倏忽卷过去,飘忽无定。但经综合之后,这些凌乱的材料已被作家的中心意念作了筛选,留下来的大多是用得着的。最后,综合具有刷新性。作家构思时从记忆中

所调出的材料可能是个别的、陈旧的，但经综合之后，它们却被刷新，成为一个新形象。就像托尔斯泰所说的，“我拿过达尼雅来，把她同苏妮亚一同捣碎，于是就出现了娜塔莎。”可见，综合绝对不是简单的拼凑，而是围绕中心意念，创造新形象的一种有效的构思方式。

11. **陌生化与变形有什么异同?**

答：陌生化是指在观察描写事物时，摆脱日常生活中的“自动化”、“习惯化”，用事物给人的第一次新奇反应为基础来展开描写，以此调动、激发读者的想象力的一种构思方式。变形是指作家在构思中极大地调动想象力与创造力，以违反常规事理创造意象的方式。陌生化与变形有联系。它们都是将习见的事物换一种样式出现，以取得最佳艺术效应。陌生化与变形又有区别。如果说变形着重于“改变”事物常形的话，陌生化则倾向于不用常见的“称谓”，而是以作者或人物似乎未见过此事物，不得不以陌生的眼光如实地描写它，以消解“套板反应”，进而使读者产生某种新奇感的构思方式。苏联学者什克洛夫斯基谈到陌生化时说：“要创造一种对事物的特别的感觉，创造它的视觉，而不是它的识别。”例如，“柱子上挂着一个钟”，就是一种“自动化”的“称谓”写法，不能引起读者注意，可《红楼梦》“刘姥姥一进大观园”，曹雪芹以一位从未见过挂钟的农村老妪刘姥姥的陌生眼光来写王熙凤堂屋里的挂钟，就收到了陌生化的效果。陌生化的心理基础是，摆脱日常的“自动化”的感觉，而用事物给人的第一次新奇反应为基础展开描写，来调动、激发读者的想象力。

12. **为什么说即兴不是凭空出现的?**

答：即兴是作家因受某一外在刺激或内在冲动的作用，兴会来临，在文字操作过程中迅速地创造出某作品的状况。兴会来临时，文思泉涌，势不可遏，笔落惊风雨，诗成泣鬼神。但即兴不是凭空出现的：第一，即兴需要足够的材料储备和情感积累。王勃铺排大量典故，李白诗歌中丰富的社会和人生经验，都是长期积累和有意储备的。任何酣畅淋漓的即兴创作，都是作家调集平生的记忆信息，厚积薄发形成的。第二，即兴创作需要气氛和契机。即兴的刹那似乎容易，实际上兴会的来临极难。没有气氛和契机，即兴无由发生。王勃拥被而卧，李白饮酒，巴尔扎克喝黑咖啡，便都是借此来制造某种刺激情境，以待兴会到来。第三，即兴的外在表现是突发性和一泻千里的冲动，但实际上



却是作家综合心力的集中爆发,是长久酝酿的产物。司汤达写《巴马修道院》虽只用53天,但其准备和酝酿却花了6年。最后,即兴不是作家的理智所选择的,它与天赋、气质等先天因素以及后天所掌握的本领、技巧有关。

13. **什么是突出?请简述其实现的途径。**

答:突出是指作家在构思时从纷繁芜杂的思绪中抓住一个形象或意念,调动各种材料和加工手段为其服务,使之明确、清晰、与众不同的构思方式。突出有两种实现途径:其一,浓涂重抹。作家为了达到某种意图,故意抓住某个形象身上某一个最显著特征,通过添加与此特征有关的肖像、行为、心理等细节描写,把这个特征连同这个形象强调到令人过目不忘的地步,以产生强烈的艺术效果。例如鲁迅对阿Q及其阿Q头上的癞疮疤的突出,即是如此。其二,淡化背景。在某一场景中通过巧妙地移动某事物来牵动观者视线,能使该事物成为前台现象,这时候,该场景中本来地位上基本平等的其他事物相反却被降到了背景地位。例如,安娜是小说《安娜·卡列尼娜》的主人公,但托尔斯泰却让她在小说第1部第18章才姗姗出场。小说开头写奥布浪斯基一家的忙乱,就是为了提供一个类似于客厅的场景。在读者的殷切期待中,让安娜这个"不祥的女人"在"不祥的时刻"一出现,就成为前台现象,成为人们注目的焦点,从而达到"突出"安娜这个人物形象的效果。淡化背景暗含着人类的内视觉思维规律。淡化背景不是抹掉背景中的所有东西——那就没有背景了,而是使背景中的事物"多"起来,甚至显得杂乱无章。这样一来,当主体巧妙地调动某一事物时,它就会拉动读者内视觉的注意力,自然而然成为前台现象。

14. **把形象(或意念)从"心"(形之于心)转化到"纸"(形之于手)上,是一个十分艰难的过程,其间最常见的问题是什么?**

答:文学形象从心转化到纸上,就是从创作的构思阶段发展到物化阶段。物化阶段是一项具体而复杂的创造性劳动,在此阶段会出现很多问题。第一,创作意图有时不适应人物性格的发展逻辑。创作意图是作家心中指向性很强的某种目标预期,但它有时并不符合逐渐成熟起来的那一个个活生生的人物性格的自然发展。当人物成熟起来时,他必然按照自己的性格轨道行进,而无法迁就作家原来的意图。此时,作家要么掐灭他,要么顺从他,似乎没有其他道路可走。在文学

史上，我们经常见到的情况是，成熟作家大多采用顺从人物自由发展的方法，而不是相反。常常被人们津津乐道的安娜卧轨，渥伦斯基开枪，聂赫留朵夫放弃结婚，美谛克逃跑等许多事例，便属此种情况。列夫·托尔斯泰说："他们(指人物)作那些理想生活中应该作的，和现实生活中常有的，而不是我愿意的。"即便是通过脑中倏忽闪现的思绪来勾勒人物形象的意识流大师乔伊斯，也不得不遵从人物性格的发展逻辑，以保持其内在的一致性。例如，在《尤利西斯》中，斯蒂芬满脑子想的都是抽象的思维和深奥的哲理，摩莉成天想的不外乎饮食男女，布鲁姆则喜欢有骚味的羊腰子，连在博物馆看到裸体女神像也要想入非非。其实，遵从人物性格逻辑的自由发展而改变原来的设想，是一种成功的方法。因为，这样能使人物有活泼的内在生命力，其性格所支配而产生的各种悲欢离合行为，能产生极强烈的真实感。这种情形的发生，常常是创作进入某种境界的标志。

第二，作家创作动机的中途转换。开始构思时，作家大体上都有一种动机，可是在物化过程中，由于某种外在刺激的作用，或从材料中发现了新东西，作家会产生一种新动机。有时，后起的动机甚至还可能取代原先的动机而支配物化过程。由于动机暗换是内在的，有时还是无意识的，因而作家的理智并没有觉察到这种改变，反而误认为是作品的物化过程逸出了原来的设想。例如，鲁迅创作《不周山》，本想借用弗洛伊德的理论严肃地演绎人类和艺术的起源，但写作中途在报章上看见有人攻击情诗，心里颇为愤怒，原来的动机不由自主发生了改变。于是，他便在女娲两腿间"油滑"地添加了一个身着古衣冠、满口讲着"仁义道德"的小丈夫。对此，鲁迅当时并未意识到，过后极为后悔，也承认小说《不周山》的这一变化与原先的想法悖谬，以致"毁坏"了整个后半部。需要指出的是，由于动机暗换打破了原来的构思，悄悄地赋予了作品以作家未曾明确的意识，无意中反倒增加了作品的内涵。所以，当作家为此懊悔不已时，在读者或评论家那里仍将该作品奉为佳作。例如，当鲁迅不断贬低《不周山》时，著名评论家成仿吾却偏偏指出它是《故事新编》的"压卷之作"。显然，动机暗换所造成的冲突，既使作品内容一波三折，也使主要人物形象的性格更为丰富、复杂。

由上可见，在物化阶段出现的意图与人物性格的冲突、创作动机的中途转换等问题，对于文学创作来说，似乎不是阻力和影响质量的

因素，反而可能是作品质量得到提高的一个契机。

15. **文学技巧运用时所依据的原则是什么？**

答：技巧运用主要指巧妙采用各种写作手法，例如，肖像、行动、心理的描写，顺叙、倒叙、插叙的安排，烘托、对比的运用等，其所依据的原则是：

第一，技巧运用要为物化主要形象（或意念）的内在物理服务。内在物理，即某种事物的内在规定性（或本质、规律）。人物也一样，也有其内在之理——即基本思想倾向、基本性格和基本的处世原则等。当作家需要将构思中初步成熟的事物、人物形象等，采用某种技巧，予以呈现时，必须顺从其内在物理，才能形神兼备。人物形象的活动是独特的，多种多样的，但任何条件下的任何活动都必受其基本的思想倾向、性格和处事原则等的支配。基本的思想倾向、性格和处事原则等，就是人物形象的内在之"理"（物理）。作家在将构思成熟的人物形象用语言、文字定型在纸张上，能否选用合适的写作技巧把已经揣摩到内在之"理"呈现出来，是非常重要的。例如，《红楼梦》第 27 回，曹雪芹对黛玉葬花行为的描写以及《葬化词》内容的叙述，都采用贾宝玉视角和侧面描写的方法。这种视角和方法，不仅回应了她恐惧却不敢表露的痛苦，也为后来"质本洁来还洁去"的死作了一个过渡；更重要的是，它呈现了林黛玉这一形象多愁善感、寄人篱下、整日以泪洗面又无处诉说，痛苦与恐惧相交织的内在之"理"。如果换用其他视角或手法，就会大煞风景，无法收到震撼人心的效果。

第二，技巧运用要为作家通过形象所要表达的中心意念服务。中心意念是作家企图通过作品告诉读者的他对生活的感受、体验、理解和评价，是他的思想和认识的结晶。在物化中，作家调动各种技巧把形象物化在纸上时，必须注意传达自己的中心意念。有的作品虽提供了逼真的形象画面，却不能成为佳作，就因为他没有运用技巧把自己的中心意念表现出来。

总之，物化过程中的技巧运用，既要准确传达主要形象的内在物理，又要将主体内心的中心意念不露痕迹地体现出来。如果一味炫耀技巧，就会南辕北辙。

16. **请结合实例说说推敲在文学创作中的运用。**

答：推敲是指作家在语言文字操作过程中反复选择单词、调动语

序，以求准确、妥帖地把形象或意念具体化的操作手段。它表现为词句的精选、细节的提炼、人物的安排、章节的转换、意境的合成等等。由于文学创造的工具和媒介都是语言文字，因此，所有的推敲也都以语、词为主来进行。古人的“吟安一个字，捻断数茎须”、“两句三年得，一吟双泪流”、“爱好由来着笔难，一诗千改始心安”等表达作诗体会的句子，无不记录了“推敲”这一技巧的运用。今人徐志摩在其诗集《〈猛虎集〉序》也表达了类似的体验，他说自己作诗，从一点意思的晃动到一篇诗的完成，没有一次不经过“唐僧取经”似的苦难。这里，以王安石的《泊船瓜洲》一诗中的“绿”字为例，看看推敲技巧在文学创作中的运用。该诗第三句“春风又绿江南岸”的“绿”字的选用颇让诗人煞费苦心。其最初为“到”字，“到”字有停止的意思，春风是流动的，怎么会停息呢？不好，“到”字显得太死，表达不出春风的活力。于是改为“过”字，还是觉得不够好。“过”字有了活力，比“到”字生动些但还是不恰当，没有表达出春风驻留江南的意思。于是改为“入”，春风已入江南，自己何时还乡？从表达思想感情来看，“入”字比“过”字又好一些，但仍觉不满意。“入”字显得太直，没有意境，诗意不够浓，显不出江南到处生机勃勃的景象。又改为“满”字，春风满江南，思乡之情倍增，但仍觉得不够形象，没有描绘出春意盎然的图景。终改为“绿”字，把春意盎然、生机勃勃的景象尽显眼前，才使得“心安”。从这个例子，可以看出推敲在文学创作中的运用是一个十分艰难的操作过程。但另一方面，推敲能够使心象、意念精确鲜明丰富，使外化于文本的与内心欲呈现的趋向一致，从而增强作品表现力，取得最好的艺术的效果。

五　历年真题

1. **艺术直觉。**（四川大学 1997 年）

答：在艺术构思中，直觉是指作家凭借过去的知识积累，过去的经验，已有的、炉火纯青的判断能力和推理能力，并与目前所专注的思想趋向、情绪趋向等相结合，对某种事物（或现象）做出的突破性顿悟。

2. **形象思维。**（北京师范大学 1999 年）

答：简单地说，就是借助形象来思维。它是指在艺术构思中，以想象为中心环节，综合运用联想、感情、理智、回忆等多种心理机制，以创造具有丰富审美意义的形象或意念为目的思维方式，由于形象思维主



要体现在艺术创造中，因此它又叫艺术思维。在文学创造中，形象思维与抽象思维相辅相成，相互为用，而总体上，形象思维包含抽象思维。

3. **如何认识文艺创作中的灵感现象？**（**北京师范大学** 1999 **年**）

答：灵感是创造性思维过程中认识发生飞跃的心理现象，是作家在内心长期积累、比较、分析材料并艰苦地思索之后，突然在无意之间获得的对所思主题（意念或形象）的一种顿悟。它具有三个特征：第一，非预期性。它是突如其来的，出于作者自己的意料之外，如李德裕在《文章论》中所说："文章之为物，自然灵气，恍惚而来，不思而至。"而且它来的时间也不确定，或夜深人静熟睡之际，或百思不得其解将要放弃之时，或干别的事情时受到触发或刺激……灵感来时无影，去时也是无踪的。它是一种"长期积累、偶然得之"的结果，不及时捕捉，就会消失，转瞬即逝。所以当灵感来临时，就是牺牲寝食也要及时捕捉，并尽可能记下全部轮廓。过后，再以"语不惊人死不休"、"字字看来都是血"的精神，仔细地从头到尾修改定型。第二，亢奋性。获得灵感的创作主体，往往高度兴奋，有时甚至出现一种迷狂状态，这是主体心理积淀、心理潜流被激活的结果。在灵感状态中，作家往往浮想联翩，内心幻象迭出，情感因之激动不可抑制，有时甚至像犯病一样。第三，创造性。处于灵感状态的作家，思维高度活跃，储备于大脑中的各种材料信息会得到充分运用，这样，极易进入佳句纵横、新意迭出之境界。

因此，从上面的分析中，我们可以看出，灵感对于文艺创作质的提升具有重要意义。但还需说明的是，灵感的降临并不是如古时柏拉图所说是神的功劳，而是主体经过艰苦的艺术构思、苦思冥想的结果。唐代皎然《诗式》云："有时意静神至，佳句纵横，若不可遏，宛若神助。不然，盖由先积精思，因神至而得乎。"他断然否定了"神助"说，认为应该归功于"先积精思"，可以说这是很深刻的见地。清人王国维曾引用柳永的"衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴"来形容构思之艰辛，可谓生动形象。总之，对于文艺创作中的灵感现象要辩证地分析，既要看到这些现象，也要认识这些所以产生的根由。

4. **"艺术是一种内在的驱动力，它抓住了一个人，就把他变成了工具。艺术家不是一种具有自由意志追求自己终极目标的人，他听凭艺术通过他来实现它的目标。作为人，他可以有各种情绪，有意志，有个**

人的各种目的，然而作为艺术家，他是一个在更高意义上的'人'——他是'集体人'——一个体现整个人类无意识的精神生活并使之成形的人。……每当创作居支配地位时，人类生活就违背自由意志，被无意识所统治，并由它成形，……不是歌德创作了《浮士德》，而是《浮士德》创作出了歌德。"(四川大学 2001 年)

答：这是分析心理学家荣格关于艺术创作动力的看法。他认为艺术创作的动力来源于集体无意识，而艺术创作是一种自发活动，艺术家只是艺术作品实现的工具，服从艺术的调遣，欲罢而不能，完全被一种异己的力量所控制。这种异己力量就是集体无意识，它植根于每个个体的心灵深处，为平常人所意识不到。被集体无意识控制而进入创作状态的作家被荣格称为"作为诗人的个人"而与"作为个人的诗人"相对。"作为诗人的个人"是指那些作为集体无意识的代言人的伟大诗人，他创作的是超个体的伟大的作品。如歌德的《浮士德》、尼采的《查拉图斯特拉》等。与弗洛伊德的艺术创作是性欲升华的观点相比，荣格将集体无意识看成是艺术的原动力无疑有了很大的进步。艺术创作的确有超个体的普遍性，而它自身也有其发展的规律，这些都是符合创作实际的，有助于我们对创作规律的深入理解。但这一观点也有其明显的偏颇：一是将艺术家看成消极地屈从于外在力量的奴隶；二是将集体无意识神秘化。

5. **荣格的"集体无意识"说与创作动机有什么关系？**(首都师范大学 2001 年)

答："集体无意识"说是荣格理论的核心部分。集体无意识是无意识的深层结构，相对于无意识表层结构的个体无意识，其内容是"原型"或"原始意象"，即过去人类历史进程中的集体经验，比如，再生原型、死亡原型、受难原型、魔鬼原型等等。荣格认为，作家是集体无意识的代言人，而艺术创作则是由一种原始意象的无意识活动所组成。他说："艺术是一种天赋的动力，它抓住一个人，使他成为它的工具。艺术家不是拥有自由意志，寻求实现其个人目的的人，而是一个允许艺术通过自己实现艺术目的的人。"并进一步指出，艺术创作的动力来自无意识中的"自主情结"，而艺术创作是一种自发活动，这种活动"无情地奴役艺术家去完成自己的作品，甚至不惜牺牲其健康和普通人的幸福"。荣格的这种创作动力源于集体无意识的理论，虽然过分强调



了集体无意识的力量，有失偏颇，但对于我们理解创作动机还是有很大帮助的。另外，集体无意识理论对于我们研究创作动机也有一定的助益。由于创作主体的个体差异、创作时空的变化及作品本身功能的多样，创作动机显得异常复杂，对它的研究也极为困难。荣格关于人格类型内倾与外倾的划分及艺术家大都属于“内倾直觉型”的典型的强调，对于我们了解作家的创作动机是很有启发意义的。

6. **艺术发现。**（北京师范大学 2001 年）

答：艺术发现是指作家在内心积累了相当多的感性材料的基础上，无意识地依据自己认识生活和评价生活的思想原则和审美趋向，对外在事物进行观察和审视时所得到的一种独特的领悟。

7. **艺术构思过程中意识与无意识的关系。**（北京师范大学 2001 年）

答：意识是指作家以清晰的理智有意地调动、分析和综合材料，使之成为有机的能表达一定意义的整体作品的心理能力。意识在文学创作中起主导作用，这表现在两个大的方面：一方面，形象、情节、结构、语言的确定，材料的分析、综合、比较、归纳、演绎等都是由意识来完成的。另一方面，意识对无意识的制约作用：第一，无意识在组合材料时所遵循的主导线索是意识提供的；第二，无意识活动的方向要靠意识指引。无意识是一种习惯性的和自动化思维方式，这种方式是由主体无数次有意识、有理性行为的迭加、积累而形成的。艺术构思中的许多细枝末节问题都是无意识来解决的，但作家通常察觉不到这暗中工作的另一个自我，总以“习惯”来搪塞。其实，它的活动程序来源于意识。此外，无意识中材料的安排和组合方向也是靠意识指引的。

无意识是指潜伏于作家意识之下的、有活力的，但却因受到某种压抑而未进入意识的一些观念和心理能力。无意识作为艺术构思的一个辽阔而又深沉、活跃而又内隐的心理领域，对整体的文学创作有相当重要的作用。在作家没有明显地觉察到的情况下，它暗中对意念的整合、形象的构思、情节的发展、主题的开掘、意境的渲染、情调的烘托等各种心理材料进行排列、组合。它是一种潜伏于心灵深处的力量，作家意识不到它，但它能暗示写出连作家自己都不相信的东西来。

总之，在文学创作中，意识和无意识是共存于文学创造过程之中的。这两种心理能力既有主从之分，又相互补充。所谓“主从之分”，

是指意识与无意识起着某种控制、压抑或引导、解禁作用。所谓“相互补充”，是指意识所提出的某些任务、目标等，往往要靠主体调动无意识的功能，并促使其积极活动、碰撞、组合来完成。所以，在肯定意识的主导作用下给予无意识以充分的重视是应当的，也是有利于文学创作与研究的。

8. 文学创作的两个基本阶段是(　　)和(　　)。(首都师范大学2001年)

答：内形式的生成　外形式的获得

9. 灵感的特点主要表现为(　　)。(南京大学2002年)

答：非预期性、亢奋性、创造性

10. 陌生化。(北京师范大学2002年)

答：陌生化是指在观察描写事物时，摆脱日常生活中的“自动化”、“习惯化”，用事物给人的第一次新奇反应为基础来展开描写，以此调动、激发读者的想象力的一种构思方式。(注：陌生化手法涉及到两个方面：语言、形象。这里指语言的陌生化。参见第3、10、12章)

11. 灵感。(北京师范大学2003年)

答：灵感是指创造性思维过程中认识发生飞跃的心理现象，它是作家在内心长期积累、比较、分析材料并艰苦地思索之后，突然在无意之间获得的对所思主题(意念或形象)的一种顿悟，其来临时的突出特征是非预期性和转瞬即逝性。

12. 材料：A来自偏远山区，高考落榜后进城打工，面对都市的灯红酒绿，产生了自卑感。在工作中认识了城市女孩B，两人产生感情，论及婚嫁，但B最终投入了海外学成归来的IT界新宠C的怀抱。A受到打击，从此玩世不恭，纸醉金迷，最终走向了犯罪。

几年以后，A从监狱出来，看着城市中过往的车辆，猛地踢了一脚石头子，向前走去……

如果你是作家，面对这一素材，你将采取什么样的文体创作？采取什么样的叙述方式、选取什么样的视角、选取怎样的创作方式、对A采取什么样的态度、赋予作品怎样的寓意？(请不要拘泥形式，尽兴发挥)(复旦大学2003年)

答：如果由我来处理这一素材，我将采用第一人称的叙述方式，以“我”与出狱后A的偶然相遇为机缘，由A的回忆，以过去时态进行铺

叙,写一个长篇。在作品中,“我”是个旁观者。在创作方法上,以写实为主,兼取现代主义的一些手法,如意识流、象征、魔幻等。对 A 的态度是理解、同情与批判。理解一个落榜生,又是来自山区,他闯荡城市与世界的艰难、所遭到的不幸与冷漠,更重要的是想活出人样的。面对各种诱惑与道德坚守、金钱与物质、灵与肉的冲突时心理上的折磨、煎熬与难以平衡,想飞起来而终究是翅膀太沉重,羽翼沾湿、竟至于折翅;不甘沉沦而终于沉沦,竟至于铁窗锁身,愧对父母与乡亲及自己最初所抱进城之初衷。同情主人公所经历的曲折处境。批判他的为腾达而不择手段,因贪慕荣华而丧失人性之真的做法。关于寓意,概括地说,本书将通过一个年轻人独闯城市的经历,反映在物质渐进富裕的今天,由于经济上的悬殊、观念上的差异、教育程度的不同……社会各层为生计、为人生、为成功等所显露出的众生相以及人们所坚守的祖辈传下来的正直、善良、诚实、助人等美好品性在一些人身上的渐渐逝去。现实太复杂、理想太难实现,城市太大、个人太小,主人公想融入这个城市,但面对更多的是城市的推拒与疏远、不解与冷漠,如一滴水落在城市坚硬的水泥路面,在无人知晓前,它已蒸发,灰飞烟灭……因此,反映主人公心理的扭曲与变异,是本书的又一层寓意。

13. **艺术发现的心理特征。**(北京师范大学 2003 年、南京师范大学 2005 年)

答:略。(参考本章问答题详解第 5 题答案)

14. **灵感与直觉的各自特点,以及它们之间的区别。**(苏州大学 2003 年)

答:灵感是创造性思维过程中认识发生飞跃的心理现象,是作家在内心长期积累、比较、分析材料并艰苦地思索之后,突然在无意之间获得的对所思主题(意念或形象)的一种顿悟。灵感的特点是:第一,非预期性。它是突如其来的,出于作者自己的意料之外,如李德裕在《文章论》中所说“文章之为物,自然灵气,恍惚而来,不思而至”。而且它来的时间也不确定,或夜深人静睡熟之际,或百思不得其解将要放弃之时,或干别的事情时受到触发或刺激……灵感来时无影,去时也是无踪的。它是一种“长期积累,偶然得之”的结果,不及时捕捉,就会消失,转瞬即逝。所以当灵感来临时,就是牺牲寝食也要及时捕捉,并尽可能记下全部轮廓。过后,再以“语不惊人死不休”、“字字看来都是

血”的精神，仔细地从头到尾修改定型。第二，亢奋性。获得灵感的创作主体，往往高度兴奋，有时甚至出现一种迷狂状态，这是主体心理积淀、心理潜流被激活的结果。在灵感状态中，作家往往浮想联翩，内心幻象迭出，情感因之激动不可抑制，有时甚至像犯病一样。第三，创造性。处于灵感状态的作家，思维高度活跃，储备于大脑中的各种材料信息会得到充分运用，这样，极易进入佳句纵横、新意迭出之境界。

直觉是指作家凭借过去的知识积累，过去的经验，已有的、炉火纯青的判断能力和推理能力，并与目前所专注的思想趋向、情绪趋向等相结合，对某种事物（或现象）做出的突破性顿悟。其特点是推理过程的省略和事物本质的直接揭示。这是一体化的两个方面。“省略了”推理过程，不是“不要”推理过程，恰恰相反，直接认知和洞察事物，不但要依据过去积累的一切知识和经验，而且这些知识和经验还要烂熟于胸，并经过平时反复和多次的推理、判断和使用。只有这样，当某一事物初次呈现在面前时，才能从整体上迅速猜测、洞察、并一跃而抓住其背后隐藏的奥秘。

灵感与直觉的区别在于：第一，灵感是长久思索、艰苦劳动之后的成果，直觉却是从整体上对事物作出的突兀判断；第二，灵感发生在久思不得其解之后，直觉却往往发生在第一次碰头之时；第三，灵感是获取成熟的答案，直觉却是得到推测性的洞察。

15. 按照一般理解，文学创造的全过程可分为（　　）、（　　）、（　　）等三个阶段。（兰州大学 2004 年）

答：发生　构思　物化

16. 刘勰的感物说“是以诗人感物……亦与心而徘徊”。（华中师范大学 2005 年）

答：刘勰在《文心雕龙·物色》中说：“是以诗人感物，联类不穷；流连万象之际，沉吟视听之区。写气图貌，既随物以宛转；属采附声，亦与心而徘徊。”这里，刘勰提出了对后世影响深远的感物说。诗人受景物的影响有所感触，引起无穷的联想，在经深入的观察、体验之后，随物赋形，意随物转，而后形于言。在同一篇，作者分析说：“春秋代序，阴阳惨舒，物色之动，心亦摇焉。”这同样是强调“物”对“情”的生成意义和触发作用，景色变化影响人的心灵，于是，“情以物迁，辞以情发”，铺写而成文。这里，存在着一种心与物、主体与客体的互感关系，不完

全等同于我们今天所说的现实生活对文学的决定作用。总而言之，感物说认为，作家诗情文意的萌生，得之于外物的感发，是事、物触我，意有所动，有感而发，文辞随焉。同时，刘勰认为，"情"的抒发应是自然的流露。"感物吟志，莫非自然。"既如此，他主张"为情而造文"，反对"为文而造情"，感情的真诚自然远胜于矫饰虚夸。

感物说的理论基础是"天人合一"的哲学观念。古人认为，人和大自然是和谐统一的，是相通的，是互相感应的；因而，能够保持内心空明，以人合天，与物为一，"与万化冥合"，那是一种极致的人生了悟与审美体验。感物说，应物而感，情动于中，发而为声，传达那种人与自然的际会神合，而不失自然不损自然，也就是在靠近上述的了悟与体验。

第八章 文学创造的审美价值追求

一 本章要点

基本概念	生活真实 艺术真实 艺术概括 情感评价 “诗意的裁判” 人文关怀 历史理性 形式创造 艺术形式 俄国形式主义 英美新批评 形式美 有意味的形式
基本原理	艺术真实的主要特征 情感评价的文学意义 形式创造的基本的特征 怎样理解形式美

二 本章精讲

1. 文学作为认识活动，以内在尺度创造艺术真实，要义是求“真”，体现为“历史理性”。作为审美活动，文学创作情感地评价对象，核心是尚“善”，体现为“人文关怀”。最终，文学创造还要按照美的规律进行形式创造，为情感评价所把握的艺术真实“造型”，使之成为艺术文本，境界是呈“美”，体现为“文体升华”。总而言之，真、善、美即文学创造的价值追求。三者在文学创造的价值结构中是三位一体相互融通的，就其内在机制的主要方面而言，“艺术真实”主要与真相关，“情感评价”主要与善相关，“形式创造”主要与美相关。

2. 艺术真实不同于生活真实也不同于科学真实。与生活真实不同，艺术真实是以假定性情境表现对社会生活内蕴的认识和感悟；与科学真实不同，艺术真实对客体世界的反映具有主观性和诗艺性。因此，艺术真实的特征可概括为四个方面：内蕴的真实、假定的真实、主观的真实、诗艺的真实。

3. 如果说艺术真实是文学创造求“真”的审美价值取向的存在方

式,那么,艺术概括则是实现这一方式的基本途径。艺术概括的具体规定性有二:个别与一般的统一;这种统一是一个艺术提炼的过程。

4. 文学,作为审美活动,通过“诗意的裁判”——情感评价的方式来实现它的价值取向,这是文学的本质属性和文学创造的必然要求。情感评价具有高尚品格和功利取向。情感评价实现的方式是:内在情感的真挚和外在的艺术呈示。

5. 人文关怀,是文学作为审美活动尚“善”的终极价值体现。文学的价值追求始终是以人为中心的,高尔基也因此把文学称为“人学”。人文关怀与历史理性共同筑起文学的真善美功能价值体系,二者的关系是你中有我,我中有你,用当代著名学者童庆炳的说法是:“历史理性存在着人文的维度,人文关怀存在着历史的维度。”

6. 形式创造是按照美的规律进行的,它是文学的真善美价值追求的最后完成,它的基本内涵是内容形式化和形式内容化。二者是一体化过程或一个过程的两个方面。

7. 在对待形式问题上,存在着两种相反的观念和理论:一种是重内容轻形式的倾向。我国文论史上,“文以载道”与“言之有物”即是其表现;在西方,无论是“再现”说,还是“表现”说,总体而言都属此派。另一种是形式主义文论。俄国形式主义、英美“新批评”派、捷克和法国结构主义是其突出代表。他们都看重形式,或完全轻视内容,或把内容视为“外部干涉”。

8. 俄国形式主义认为,文学之所以为文学在于它的“文学性”,“文学性”在于它的形式,主要是指语言形式,而与作品中的社会历史内容无关。

9. 艺术形式除了对内容具有表现和塑造的意义外,其自身也有独立的审美价值,具有形式美。现代主义出现之后,对形式美探讨的理论大量涌现,其中,英国文艺批评家克莱夫·贝尔提出的“有意味的形式”理论,影响较大。

三 名词解释

1. **生活真实**:指客观世界中已经发生的,不以人的主观意志为转移的客观存在的生活事实,或者说,生活真实就是历史的或现实的生活。生活真实是无限广大的,无限丰富的,也正因此,它才成为艺术真

实取之不尽、用之不竭的源泉。

2. **科学真实**:指用逻辑抽象的思维方式致力于研究对象的本质揭示与规律把握的科学意义上的事实,它是一种抽象的真实、逻辑的真实,具有客观性、真理性、普遍性。

3. **艺术真实**:指作家在假定性情境中,以主观性感知与诗艺性创造,达到对生活的内蕴特别是那些规律性的东西的把握,体现着作家的认识和感悟。艺术真实是一种审美意义上的真实。

4. **艺术概括**:就是作家依据自己的体验和认识,以主体的审美价值追求能动介入方式,对富有特征的事物给予独特艺术处理,从而在主体与客体相统一的基础上,创造既具有鲜明的独特个性又具有相当普遍意义、体现着一定审美价值取向的艺术形象之方法。

5. **情感评价**:是文学的本质属性和文学创造的必然要求,它作为一定的价值取向,内隐着人的政治、经济、文化、伦理、宗教和审美等社会性需要与态度,以及由此诸多因素形成的对社会生活的心理体验和判断。

6. **"诗意的裁判"**:是指对文学创造的评价,这一概念是由恩格斯在1883年12月致劳拉·拉法格的信中评价巴尔扎克时提出的,他说在巴尔扎克的作品里不仅"有1815年到1848年的法国历史",还有他对这个历史的富有"诗意的裁判"。所谓"诗意的裁判"就是善与美的统一,它既是情感评价的价值品格内容的规定,也说明了情感评价的实现方式。

7. **人文关怀**:简单地说,就是对人的关怀。它是一种崇尚和尊重人的生命、尊严、价值、情感、自由的精神,它与关注人的全面发展、生存状态、独立人格及其命运、幸福相联系。

8. **历史理性**:是人们对全面促进社会的经济、政治、文化进步力量的肯定评价,是认识活动的一种价值取向。

9. **形式创造**:是文学审美价值追求的最后完成,是一个内容形式化与形式内容化的互动过程。它体现为对艺术内容内在结构的组织和构成,又体现为运用语言材料及艺术手段(表层结构、体裁样式、韵律节奏、表现手法)生成内容并使之呈现的外在形态的创造。

10. **艺术形式**:它是语言材料及各种艺术手段的有机组合,是艺术内容的组织、生成与呈示,是艺术文本的存在形态,是文学审美价值的实现方式。

11. **俄国形式主义**:1915年至1930年在俄国盛行的一股文学批评思潮,其组织形式有以雅克布逊为首的“莫斯科语言学学会”和以什克洛夫斯基为首的“彼得堡诗歌语言研究会”,其成员多为莫斯科大学和彼得堡大学的学生。他们认为,文学之所以为文学在于它的文学性,而文学性存在于形式之中,形式主要指语言。此外,俄国形式主义还提出了“陌生化”理论,在当时及后来影响甚大。

12. **英美新批评**:20纪20年代发端于英国40、50年代盛行于美国的形式主义批评流派之一,它的基本理论原则是:一、诗歌是一个客观的、独立自足的有机统一体。二、诗歌使读者能够具体地、感性地理解和把握人类经验。但由于新批评忽视了文学的社会性、忽视了文学作品与历史现实的联系,所以在五十年代后期它逐渐失势,走向衰落。

13. **形式美**:美学的一个重要范畴。它是指从美的事物的形式中抽象出来的、具有独立审美价值的各种形式因素及其按特定规律所作的有机组合。文学作品的形式除了对内容具有表现和塑造的意义外,其自身也有独立的审美价值。如诗歌中的节奏美、韵律美、诗行排列美等,在小说、戏剧文学及散文方面,结构上讲究对比、完整与风格上讲究多样、变化、统一等就是追求形式美的表现。

14. **“有意味的形式”**:由英国文艺批评家克莱夫·贝尔在其著作《艺术》一书中提出,他说:“在各个不同的作品中,线条色彩以某种特殊方式组成某种形式或形式的关系,激发我们的审美感情。这种线、色的关系和组合,这些审美的感人的形式,我视之为有意味的形式。有意味的形式就是一切艺术的共同本质。”总起来说,形式之所以是“有意味”的,是因为它能唤起人们的审美情感。

四 问答题详解

1. 怎样理解“真、善、美”及其统一是文学创造的审美价值追求?在文学创造中“真、善、美”与“艺术真实”、“情感评价”、“形式创造”是什么关系?

答:文学创造首先是理解、反映和阐释对象世界的认识活动。认识活动的价值取向是以“历史理性”求“真”。诚然真的并非都是善的和美的,然而善的和美的却一定是真的,没有“真”,“善”和“美”就失去了根据和依凭。实践证明,作家对对象世界的理解、反映和阐释,只要

合情合理，他的作品就会具有“真实性”的品格；而具有“真实性”品格的作品，才能让读者产生信任感及认同感，并因其与“善”、“美”相统一而为之所吸引所感动，从而获得思想上的启迪和精神上的享受。一句话，“真”乃是文学的审美价值追求实现的基础。其次，文学创造还是情感地评价对象世界的审美活动。其价值取向的核心是尚“善”，体现为“人文关怀”。鲁迅在谈到“真、善、美”作为文学批评的美学标准时，曾把“善”置换成“前进”一词，即有利于社会前进或进步的意思。这就把“善”的内涵具实化了，意味着情感评价作为“善”的价值追求具有高尚品格和功利取向。前者是指作家对社会生活作出的“裁判”，蕴含着对美好事物、美好情操、美好生活和美好理想的守望与追求，以及对丑恶、腐朽和阴暗事物的拒斥；后者则是指所作出这一“裁判”具有助益社会人生的功利性。这些都是文学审美价值创造的必然要求。因为“美”不仅根植于“真”，它还源于“善”。最后，文学创造还要按照美的规律进行形式创造，境界是呈“美”，体现为“文体升华”。当艺术真实的创造及其蕴含的情感评价成为“真”与“善”的统一时，这统一便构成文学创造追求的审美价值。然而这个“美”尚处于内容状态，还需要相应的形式创造予以外化与体现，使之成为艺术文本。因此，形式创造是文学审美价值追求的最后完成。但在实质上，形式创造是贯穿于文学创造活动的始终的，即是说，从艺术构思到作品诞生的全过程，都蕴含着一个“文体升华”或“形式美”的问题。所以，“美”是与“真”、“善”一体化的，它附丽于“真”、“善”，又使“真”、“善”得以升华，更有力量。三者统一，更好地实现了文学的审美价值追求。就三者在文学创造中与“艺术真实”、“情感评价”、“形式创造”的关系而言，是三位一体、相互融通的。“艺术真实”主要与真相关，“情感评价”主要与善相关，“形式创造”主要与美相关。

2. 艺术真实有哪些主要特征？说明艺术真实区别于生活真实及科学真实的原理。

答：(一)与生活真实不同，艺术真实以假定性情境表现对社会生活内蕴的认识和感悟。凡是历史上出现过和现实中存在的一切事物与现象，都是生活真实。生活真实虽然为文学创造提供了原型启示，而且是取之不尽、用之不竭的源泉，然而艺术真实是对生活真实的超越，它以“历史理性”对社会生活的本质及其必然性的揭示，作为自己

的审美价值取向，并表现在假定性情境之中。从这个侧面上说，艺术真实是内蕴的真实、假定的真实。

艺术真实不是生活真实的自然主义摹本，而是对它的反映。反映具有主观能动性，就是说，艺术真实是作家对社会生活的认识和感悟的产物。认识是理智的体察，感悟是直觉的把握。文学创造正是在既有理智体察又有直觉把握的心理机制和思维活动中，以"历史理性"的眼光，透过生活真实的表层对社会生活的内蕴作出艺术的揭示和表现。正如列宁所说："如果我们看到的是一位真正伟大的艺术家，那么他在自己的作品中至少会反映出革命的某些本质方面。"因此，讲究"历史理性"，发现和反映社会的本质，遂成为文学创造的"价值"要求而为艺术家和美学家所看重。例如，在俄国文坛上，针对有些人认为果戈理的成就来源他具有"忠实地抄写自然的本领"的观点，别林斯基匡正说，他的本领不是别的，而是"来自他的伟大的创造力的，表现了他有深入生活本质的能力"。如果说表现社会生活中某些本质性东西的价值取向是艺术真实的内在要求，那么艺术情境的假定性则是艺术真实的外部特征。这是由于，文学既然不是对生活真实的照抄照搬，作家就必然会从自己的认识和感悟出发，对生活真实进行选择、发掘、提炼、补充、集中、概括，通过想象和虚构予以重组、变形及再塑。浪漫型和象征型作品的艺术情境的假定性显而易见：它们或者把现实形象与幻想的非现实形象融会成一个荒诞不经的情境世界，或者完全抛开现实的形象而以虚拟的形象世界取而代之。前者如《西游记》里的人神妖魔共处的神话世界，后者如寓言、童话中的拟人化的动植物世界，神话、传说中的神仙、鬼怪世界等等。现实型作品保留着社会生活的原生态，形象是写实的，但是其艺术情境也是虚构的、假定的。如曹禺的《雷雨》，剧本让两个家庭八个人物之间的矛盾发生在两个场合（周家客厅与鲁家住宅）及一昼夜之内，冲突又那么集中而强烈，这在实际生活中是根本不可能出现的，因而是假定的。

（二）与科学真实不同，艺术真实对客体世界的反映具有主观性和诗艺性。就揭示和表现客体世界内蕴（本质性、规律性的东西）的价值追求而言，文学创造与科学活动是相通的；然而文学反映客体世界的审美特征具有主观性和诗艺性，这就使它与科学真实区别开来。从这个侧面上说，艺术真实是主观的真实，诗艺的真实。

作为人类的一种活动，科学的目的是揭示事物的本质和规律，力求客观性。文学创造则不然，它是站在人的生命体验与审美感受以及对社会生活给予人文关怀的立场上，因而其对客体世界的认识、感悟与表现带有主体性或主观性。例如，天体运行本是不以人的意志为转移的宇宙现象，所谓“日出日落”不过是人在自己的生命活动中的生存感受和主观把握而已。然而在文学史上，不只是古人写下了许多脍炙人口的歌咏“日出日落”的诗句，诸如陶渊明的“日入群动息，归鸟趋林鸣”，王之涣的“白日依山尽，黄河入海流”等，就是今人也还在无视哥白尼学说而描绘着主观化的“日出日落”景观，如刘白羽在《平明小扎》中对日出的个性化的绚丽的描绘。文学创造对自然界如此，在描绘社会生活时也是这样，它所提供的“真实”都是主观化、心灵化的真实，是体验的真实。文学按照主观化方式把握客体世界以激发人们的审美情感为目的价值取向，使它必然要讲究“诗艺”。“诗艺”即艺术手段和艺术技巧。运用艺术手段和艺术技巧创造的艺术真实，能够使其价值取向得到理想的表现，产生强烈的感染力和震撼力。如“春风又绿江南岸”、“人比黄花瘦”、“燕山雪花大如席”、“感时花溅泪，恨别鸟惊心”、“山，倒海翻江卷巨澜。奔腾急，万马战犹酣”等等，或炼字炼句，使语言陌生化，背离语言的一般规范，或运用比喻、夸张、拟人、变形、反讽、暗示、象征等“诗艺”，创造出有别于科学真实的生动情境。可见，“诗艺”对于艺术真实的生成是很重要的：假定性情境、主观性真实都是在“诗艺”中生成的，没有“诗艺”的运用便没有艺术真实。

综上所述，艺术真实是内蕴的真实、假定的真实、主观的真实、诗艺的真实。它既不像生活真实那样与生活本身是同一的，也不像科学真实那样能够验证和还原。

3. **诠释艺术概括的价值意义，并对下面一段话作出评述：**

“所写的事迹，大抵有一点见过或听到过的缘由，但决不全用事实，只是采取一端，加以改造，或生发开去，到足以几乎完全发表我的意思为止。”（鲁迅语）

答：艺术概括是作家创造具有鲜明的独特个性又具有普遍性的艺术形象的方法。它是文学创造实现其求“真”审美价值取向的基本途径。其价值就在于它能够使文学作品由特殊见出一般、借表象张显本质、以有限表达无限，产生巨大的艺术效应。作为认识活动，文学以创

造艺术真实来反映社会生活并达到对社会生活本质的揭示，从而实现其求"真"的价值取向。但社会生活本身是复杂的、粗糙的、零乱的，其发生也带有很大的偶然性、随意性，这时它们作为生活素材还不能进入文学作品，需经作家用艺术发现的眼光来寻找其"闪光点"——富有特征的本质性的东西，而后围绕此点，点染、生发、补充、改造、提炼、概括，使其成为独特的能够显示出一般的"这一个"。这样的例子在优秀名著中是很多的。如《红楼梦》，叙说的虽然是一个贵族家庭由盛而衰的故事及这个故事中的爱情悲剧，然而其创造的艺术世界触及社会生活的方方面面，包括政治的、经济的、文化的、道德的、法律的、宗教的、风俗的等等，几乎成为人们认识中国封建社会的"百科全书"。而法国现代作家马塞尔·普鲁斯特的那部通过自己的感觉表现客体世界的长篇巨著《追忆似水年华》之所以被广泛赞誉为20世纪上半叶里程碑式的杰作而完全可以与《人间喜剧》相媲美，就是因为它的艺术概括力达到了"通过一个人的一生和一些最普通的事物，使所有人的一生涌现在他笔下"的地步。由此，可见出艺术概括的巨大价值。

鲁迅的这段话简练地指出了艺术概括的特征：一、"个别"与"一般"的统一。艺术概括是以对特殊事物的即富有特征的事物的观照和描述为途径的。作家对富有特征的事物的发掘与描绘使其显出丰富且深刻的意义，进而取得从特殊中显出一般的效果。所谓"有一点见过或听到过的缘由，但决不全用事实"就是说只取有"特殊"意义的"一点"，如果"全用事实"只会导致复制生活、罗列现象，进而本质不分、意义难辨，这样，也就丧失了文学作为认识活动所追求的"真"的价值。二、其统一是艺术提炼的过程。尽管艺术概括是在对富有特征的事物的观照和描述中实现的，然而并非意味着作家对这些事物可以不作提炼、加工和改造。这是由于"特殊"虽然因其富有特征而较之其他事物更多地与"一般"相联系，但是无论怎样"特殊"，其体现的"一般"都不可能是完全的，充分的；要让"特殊"在"个别"与"一般"的统一中真正地成为真实而完整的"小世界"，则有赖于作家充分调动自己的生活经验与情感经验，对其所观照与描述的"特殊"进行开掘、提炼、补充和改造。这也就是鲁迅所说的"只采取一端，加以改造，或生发开去"的意思。李渔在《闲情偶记》里说，"欲劝人为孝者，则举一孝子出名，但有一行可纪，则不必尽有其事，凡属孝亲所有者，悉取而加之。"就是说，

为了审美理想的实现，围绕一点"缘由"或"一行"，尽可以"生发"、"改造"或"悉取加之"，如此，"特殊"的"这一个"更容易成为一个完整的"小世界"，以映照生活这个"大世界"。

4. 怎样理解情感评价的文学意义。

答：文学是认识活动同时又是审美活动。作为认识活动，它创造艺术真实以反映生活，实现其价值追求；作为审美活动，它以情感评价的方式裁判生活，实现其价值功能。情感评价的文学意义，可以从所谓的形象性问题上得到印证。毫无疑问，创造艺术形象永远是文学创造的中心课题。这个课题意味着作家必须把对生活内蕴的认识与感悟体现在艺术形象之中。然而徒有形象性的制作并不能成为艺术。例如，动物学教科书对各种动物的生理构造、生存状态及其习性都有详尽的描述，甚至还绘以精确的图像，然而它们并不动人，没有人会把它们当作艺术欣赏的对象。相反，齐白石的虾、徐悲鸿的马，虽寥寥数笔，却栩栩如生，神采飞扬，被人们公认为审美精品。究其根由，全在一个"情"字。前者只具非艺术的认识价值，后者在对客体对象的反映中融进了审美价值取向的情感评价。由此可见，情感评价是文学的本质属性和文学创造的必然要求，它作为一定的价值取向，内隐着人的政治、经济、文化、伦理、宗教和审美等社会性需要与态度，以及由此诸多因素形成的对社会生活的心理体验和判断。文学创造正是以这样的属性，在向人们展现真理的同时，也向人们呈现意义，并以审美情感诉诸人们的心灵和激发人们的情绪的方式，发挥着它的审美意识形态的作用。

5. 阐明情感评价的高尚品格及功利取向与文学尚"善"的审美价值追求之关系。

答：情感评价的高尚品格是指情感的态度方式给社会生活作出的"裁判"，蕴含着对美好事物、美好情操、美好生活和美好理想的守望与追求，以及对丑恶、腐朽和阴暗事物的拒斥。实践证明，唯有这样的价值取向的情感，文学创造才会抑"恶"扬"善"，给读者以积极向上的精神影响。而文学创造能否以高尚的情感态度"裁判"社会生活，最终取决于创造主体的人格，它是作家人格的投放，是在其创造的艺术世界中能动地、现实地复现自己人格的过程。我国当代美学家宗白华说："文学的审美境界的实现，端赖艺术家平素的精神涵养。"鲁迅说："从喷泉里出来的都是水，从血管里出来的都是血。"虽然作品的艺术效应与创造

主体的人格之间不能简单地划上等号，但其情感评价的高品位来源于作家的以尚“善”为特征的人格力量，则是颠扑不破的真理。

情感评价的功利取向是指以“善”为价值取向的情感评价，带有助益于社会人生的功利性。对社会生活的情感评价所隐含的功利性质，是文学审美价值创造的必然要求。这是因为，从一定意义上说，“美”不仅根植于“真”，它还源于“善”，而“善”是对社会人生有着实际意义的价值取向。阅读经验表明，能够给人们带来精神满足和审美享受的作品，无不与社会人生的功利要求息息相关。他们在对待人间悲喜剧的情感态度上，其褒其贬其爱其恨，总是反映着普通人对爱、正义、尊严和幸福的热望与追求。正因为这样，读者才与之产生共鸣，并在这一过程中得到心灵的净化，情操的陶冶，境界的提升，激发出建造美好生活的信念和力量。这种关于“善”与“美”在文学创造中的统一关系，得到了马克思主义美学的深刻理论揭示。普列汉诺夫在原始艺术的研究中发现：“人最初是从功利观点来观察事物和现象，只是后来才站到审美的观点上来看待它们。”鲁迅不仅肯定了这一唯物史观的艺术论和审美观，而且作了进一步的诠释，他说：“在一切人类所以为美的东西，就是于他有用——于为了生存而和自然以及别的社会人生的斗争上有意义的东西”，“美底愉乐根抵里，倘不伏着功用，那事物也就不见得美了”。当然文学创造的功利价值只体现在其对生活的情感性“裁判”之中，而不是也不可能是对生活的实际干预。

总之，情感评价作为“善”的价值追求具有高尚品格和功利取向的特征。创造主体的人格决定着文学作品对生活的“裁判”是否高尚，而文学作为认识活动与审美活动之统一也决定了情感评价的功利取向的性质。这里“真”是“善”的基础，“善”是“真”的价值追求的目的与终极。

6. **谈谈情感评价的诚挚情态及艺术呈示之含义。**

答：诚挚情态与艺术呈示是情感评价的实现方式。所谓诚挚的情态，是指文学作品的情感评价属真情而非假意，不是“无病呻吟”。真情还是假意，关乎情感评价的价值追求能否实现的问题。情感处于诚挚状态，作品才会动人，其尚“善”的价值取向就能在富于感染力的情境中潜移默化地为读者所认同和接受，产生共鸣。反之，作家的价值追求再高尚再有意义，读者也会在矫饰之情面前无动于衷，甚至产生反感。而真情或者说诚挚的情态，并不是由艺术技巧造就的，它来自

于作家对生活的深刻体验。体验是情感产生的根基,没有对生活的真切体验便没有情感的诚挚状态。这是追求真善美价值创造的作家的共同的认识。冈察洛夫说他只写自己"体验过的东西"、"思考过和感觉过的东西"、"爱过的东西"、"清楚地看见和知道的东西"。鲁迅则告诉人们:"现在有许多人,以为应该表现国民的艰苦,国民的战斗,这自然并不错的,但如自己并不在这样的漩涡中,实在无法表现,假使以意为之,那就不能真切,深刻,也就不成为艺术。"艺术呈示是文学审美价值实现的方式,其情与境的融合,让读者从中获取的不仅是思想上的教益,同时还有精神上的享受。关于"善"的价值取向,在文学作品里不是教义式的赤裸裸的直白,而是艺术方式的呈示,即把情感评价寓于"境"的创造之中,并于"理"的诠释相交融。恩格斯曾批评同时代的德国社会民主主义作家敏·考茨基的小说《新与旧》有席勒化倾向,指出"倾向应当从场面和情节中自然而然地流露出来,而无需特别把它指点出来"。列夫·托尔斯泰也说过同样的观点:"每一种富有诗趣的情感,都得由抒情风格、场面、人物、性格或大自然的描写等等流露出来","不要议论"。这就是说,文学作品是通过"境"(典型、意境、意象)的创造寄寓价值评价和价值取向的。情是内在的,境是外在的,两者一表一里,融为一体。诗歌作为典型的情感艺术,更是如此。清代文学家魏源论诗:"情不可以激",应"有譬而喻"。中国传统诗学讲究比、兴两法,就是这个道理。

7. 为什么说人文关怀是"善"的终极价值体现?

答:人文关怀是一种崇尚和尊重人的生命、尊严、价值、情感、自由的精神,它与关注人的全面发展、生存状态、独立人格及其命运、幸福相联系。人文关怀是古往今来一切优秀文学作品的总主题,它是"善"的集中体现,其与历史理性共同筑起文学的真、善、美的功能价值体系。

认定人和人的价值在世上各种事物中具有首要意义的人文主义,虽然肇始于14世纪的欧洲文艺复兴时代,但是其强调的"以人为本"的人文关怀,对文学而言,既是主宰它审美价值追求的灵魂又是它的存在根据,因而是"与生俱来"的。神话是人类童年的文学,它们作为生产力和认识能力尚处于低下年代的人类,在"幻想用一种不自觉的艺术方式加工过的自然和社会本身",演绎的世界本身都充满了人文精神:我国古代神话中的"女娲补天"、"后羿射日",体现了人类对自身

生存的恶劣自然环境的关怀；古希腊神话里诸神们过的全然是人的生活，他们的七情六欲、喜怒哀乐、是非善恶，表达的是人类的自我观照与对人的肯定……作家天生是人类命运的关注者和社会文明进步的促进者。当文学进入作家时代之后，人文关怀遂成为他们的自觉的价值追求和神圣的社会职责。举凡各个民族、各个时代优秀的作家作品，都无不高扬人文精神。他们对社会生活把握和反映的方式尽管异彩纷呈（有的是写实的，有的则是虚幻或象征的），然而其共同点则是，他们在对生活的富有历史精神的肯定与否定、赞美与贬斥、同情与厌恶乃至于困惑、无奈的情感态度中，寄寓着艺术家们特有的“悲天悯人”的情怀。列夫·托尔斯泰在谈到作家的责任时说：“他是经常地、永远地处于不安和激动之中，因为他能够解决与说明的一切，应该是给人们带来幸福，使人们脱离苦难，予人们以安慰的东西。”巴金说他的小说都凝聚着强烈的情感，矛头是指向“一切旧的传统观念，一切阻止社会进化和人性发展的不合理制度，一切摧残爱的势力”。在现代文学史上，鲁迅小说的人文精神最为深厚，透过那冷峻的笔调，从麻木的闰土、愚昧的华老栓、不幸的祥林嫂……尤其是那个寄寓着作家“哀其不幸，怒其不争”的忧愤情感的阿Q身上，人们看到的正是一个具有高度社会责任感的作家炽热的人文关怀。

总之，人文关怀从来就是也应该是文学创造的永恒主题，是其尚“善”的终极价值追求。现在，人类历史已经进入21世纪。面对着20世纪高科技的迅猛发展而带来的经济的高速增长，人们在享受日新月异物质文明的同时，也遭遇到了新的生存危机，诸如环境污染，拜物主义与拜金主义盛行，人的尊严和价值被冷落，等等。在这种情势下，“以人为本”的呼声日益高涨，人文关怀已超越文学领域而成为全人类全社会的共同命题。无疑，文学这块人文绿地应该更加自觉地肩负起弘扬人文精神的神圣使命。

8. 谈谈你对文学作品中的人文关怀与历史理性之间关系的理解。

答：人文关怀是一种崇尚和尊重人的生命、尊严、价值、情感、自由的精神，它与关注人的全面发展、生存状态、独立人格及其命运、幸福相联系，它追求“善”的终极价值；历史理性是人们对全面促进社会的经济、政治、文化进步力量的肯定评价，是认识活动的一种价值取向，它追求“真”的价值功能。就它们的关系来说，二者对于人的发展都是必需

的，历史理性的强调能促进人和社会的发展，人文关怀的重视能使人和社会的发展更健全、更丰富、更和谐、更健康。顾此失彼或顾彼失此都是不好的。就像童庆炳先生所说的，“历史理性存在着人文的维度，人文关怀存在着历史的维度”，是“真”与“善”两个价值取向的交会。

究其原因，作家的使命毕竟不同于历史学家、政治学家和社会学家，人们只能期待他们的人文精神同社会人生的某些本质的有意义的东西相联系，而不应该向他们提出诠释社会规律的非艺术要求。文学的价值在于对真善美的追求，真善美固然需要历史理性的支撑（它们不是没有社会历史内容的言语外壳），然而作家各有自己的艺术个性，历史理性又是个多侧面多层次的巨大的意蕴空间，在文学创造中，作家完全有权利根据自己的艺术个性让人文精神在特定的历史视点上展现。文学不是整齐划一的精神领域，更不应该成为某种廉价的时尚观念（打着理性旗号）的形象演绎。例如，同是关注人类命运的伟大艺术家，面对着资本主义制度登上历史舞台的现实，巴尔扎克深刻地揭示了封建贵族阶级在庸俗的充满铜臭的暴发户威逼下走向堕落和灭亡的必然过程，将未来社会的希望和理想寄托在“共和主义者”身上；列夫·托尔斯泰则看重新生的资本主义制度给农民大众造成的深重苦难，他以不可遏制的愤怒，对俄国资产阶级政府、法庭等国家机器的虚伪、暴虐与无耻，给予了无情的揭露和鞭挞。显然两人把历史理性的视点放到了不同的侧面，而且又各有自己的局限性（前者的社会理想属于乌托邦，后者对过去流露着落伍农民式的留恋）；然而他们的艺术描写中的情感评价，不仅蕴含着丰厚的人文关怀的价值意义，而且体现出历史理性。恩格斯、列宁就分别称赞他们一个是“现实主义的最伟大胜利之一”，一个是“最清醒的现实主义”。因此，他们作品的价值是建立在人文与历史的交会上，而不是单一观念的宣传与演绎。

可以看出，作家的人文关怀是建立在对社会生活的规律性认识和描述中的，而其对人的生命、尊严、价值、生存状态及未来命运的深情关注，也是同历史理性血肉般地联系在一起的。两者你中有我，我中有你，不可分离，相得益彰。

9. **为什么说形式创造对文学审美价值的实现具有“生死攸关”的意义？**

答：当艺术真实的创造及其蕴含的情感评价成为“真”与“善”的统

一时，这种统一便构成文学创造追求的审美价值。然而这个“美”尚处内容状态，还需要相应的形式创造予以外化和体现。可见，形式创造是文学的真善美价值追求的最后完成。任何精神作品都有它的存在形式，否则它的内容就无以体现。然而相对而言，非艺术的精神作品，其形式与内容之间的联系却不若艺术作品密不可分，有的甚至可以做到一定程度上的剥离。如一条法律条文，可以用话语方式表述，也可以用连环画的形式演示，内涵基本不变。文学则不然，它的形式和内容“两个实体，活在一起，永远谁也离不开谁”，就像黑格尔所说的：“内容非他，即形式之转化为内容；形式非他，即内容之转化为形式。”“没有无形式的内容，正如没有无形式的质料一样……内容所以成为内容是由于它包括有成熟的形式在内。”这表明，内容与形式是融合为一体的，我们既不能离开内容来说形式，也不能离开形式来说内容。当年有人向列夫·托尔斯泰讨教他的小说主题时，他的回答是：“艺术品的完整的基本内容只能由那艺术品本身表现出来”，要让他说明自己作品的主题，他就得按照小说的表现方式从头到尾地再叙述一遍。可见，形式创造对于文学审美价值的最终实现是多么重要。这一重要性从 20 世纪初期兴起来的俄国形式主义及后来的法国结构主义、英美新批评等理论中也可以看出。例如，俄国形式主义认为，文学之所以为文学且与其他精神创造物相区别的一个根本特征就是它的文学性，而文学性存在于形式（主要指语言形式）之中，不是在作品的思想内容里，与作品中的社会历史内容也无关系。很显然，俄国形式主义是极其重视形式而完全抹杀内容的，他们把形式提高到了本体地位，认为形式本身就是美与审美之所在。对于这一理论本身的得失与影响这里不必论及，但从一个侧面我们可以看到形式创造对于文学作品及其审美价值实现的重要意义。

10. **阐释“内容形式化”与“形式内容化”的审美创造内涵。**

答：形式创造是文学审美价值追求的最后完成，是一个内容形式化与形式内容化的互动过程，也是一个互相生成、互相彰显的过程。首先说内容形式化。传统的文学理论认为，内容决定形式，从内容的表现需要出发创造艺术形式，是这些作品取得成功的奥妙所在。这一认识无疑有它的真理性。然而应该指出，仅仅停留在空泛强调内容决定形式，形式是依据内容表现的需要而创造的认识层面，尚不足以构

成对文学创造中艺术形式形成过程的真实揭示，而且还容易导致认识上的误区：仿佛文学创造就是内容同既定的现成的艺术形式之间的结合。形式创造并非如此，它是内容形式化的过程。对此，别林斯基曾作过深刻的诠释。他说：对文学作品而言，“它的形式对它并不是外在的，而是它自己所特有的那种内容的发展”；因而在文学创造中，当内容显化为形式并为作家组织起来的时候，内容就“消逝、消失在它里面，整个儿渗透在它里面”。黑格尔是个客观唯心主义者，他把艺术的内容错误地归结为既不依赖主体又不依赖客体的“绝对理念”，而且在形式创造与内容的关系上，他也表达了同样的认识。他说：“在理念发展过程中的每一特殊阶段上，都有一种不同的实在的表现方式和该阶段的内在定性紧密地结合在一起”，“我们既可以把这种发展过程看作理念本身的内在的发展过程，也可以把它看作体现理念的具体形象的发展过程”，因此，“理念或内容的完整同时也就显现为形式的完整”。简而言之，内容形式化过程就是内容转化为形式的过程，它体现为内容的有序组织和有形呈现。

其次，形式内容化。它是指形式创造具有塑造内容或者帮助其生成的作用。其实，文学创造并非在物化阶段作家才运用艺术表现手法进行形式创造。艺术构思即文学创造之初，甚至是体察生活阶段，形式创造实际上已经开始。匈牙利现代艺术理论家巴拉兹说：作家“观察整个生活现实，不过只是从他们的那种艺术形式的观点来观察，这种艺术形式已成为他们表现生活的一个有机组成部分”。在艺术构思阶段，诚如 19 世纪法国美学家狄德罗所言，当作家“神游物外的时候，他完全接受艺术的支配”。所谓“艺术的支配”，就是作家的艺术思维是以审美价值取向的情感为动力，充分调动自己的生活经验，在想象中对素材进行生发、改造、整合。显然，这种想象体现着艺术家特有的融入了各种表现手法的创造性思维。莎士比亚说，艺术家的这种想象甚至“会把不知名的事物用一种形式呈现出来，诗人的笔再使它们具有如实的形象”。在实践中，我们不难发现，由于形式的生成作用，内容确能得到深化或升华乃至于产生审美新质。如现代叙述学对叙述动作和叙述视角都作了精细的分类和分析，认为不同的叙述动作和叙述视角各有自己的艺术效应，这是符合创作实际的。鲁迅的《药》塑造的中国资产阶级民主主义者夏瑜的形象，自始至终用的都是侧面描写。小说从他被害的余

波写起，选取几个富有特征的场面，通过一些不理解、不同情乃至仇恨革命的人物的议论予以表现。显然，正是这种叙述视角，与作家冷漠的叙述语调相匹配，让读者心底透出一片冰凉，仿佛空气都因夏瑜与周围社会环境的隔膜而变得稀薄了，从而使读者强烈地感受到了中国资产阶级旧民主主义革命脱离群众的悲剧凄冷氛围。如果换上另一种叙述方式，其体现的艺术内容就不一样了。

11. 谈谈你对“有意味的形式”这一概念的理解。

答：这一概念是由英国文艺批评家克莱夫·贝尔在其著作《艺术》一书中提出的，他说，“在各个不同的作品中，线条色彩以某种特殊方式组成某种形式或形式的关系，激发我们的审美感情。这种线、色的关系和组合、这些审美的感人的形式，我视之为有意味的形式。有意味的形式就是一切艺术的共同本质。”总起来说，形式之所以是“有意味”的，是因为它能唤起人们的审美情感。克莱夫·贝尔的形式主义理论，对我们认识形式美的问题是很有借鉴意义的，但这一理论的本质是否定艺术同现实人生、生活情感等相联系的纯粹的形式主义理论，对这一点我们应该有清醒的认识。如果我们把所谓形式的“意味”置于人类的审美经验基础之上，那就可以赋予“有意味的形式”这一概念以科学的内涵。

可以这样诠释：“形式”之所以“有意味”，是因为它们内蓄着一定的社会历史内容和人类的审美情感。在长期的社会实践中，自然现象和社会事物的形式不断地作用于人们的生活，人们也在不断地认识它们的过程中把它们主观化、情感化、心灵化。久而久之，这些形式就成为人类情感与意识的较为固定的表现。因此，当它们从现实的具体事物身上分化出来而成为独立的、具有稳定的审美对象时，尽管它们与自己曾经拥有的社会功利内容及目的之间呈现出明显的分离状态，然而它们都由于能与人们在长期社会实践中形成的审美经验和审美心理结构相对应，因而依然能给人们以“有意味”的审美感受从而达到情感上的交流。这一诠释在我国传统戏曲的程式化表演上可以得到充分的确证。如曹操的白脸脸谱让人想起奸诈，关云长的红脸脸谱是忠义的象征，等等。所以，“形式”而“有意味”是因为“形式”本身包含着一定的社会历史内涵或人类的情感蕴藉，它是有内容的，而不是形式主义者所认为的空洞无所指的纯粹形式。

12. 有人说文学作品是不可转译的(包括各民族语言及古今语言之间),你认为有道理吗? 为什么?

答:与其它艺术创造相区别,文学创造的工具和媒介都是语言文字。从创造过程来看,它的三个阶段——发生、构思、物化都是离不开语言文字的。语言是思维的物质外壳,它是文学的"第一个要素"。作为一种形式,语言在文学创造中具有重要的作用,它能够使内容得到深化或升华,产生许多只可意会不可言传的新意、韵味。如"红杏枝头春意闹"和"云破月来花弄影"两个诗句。清末学者王国维说,这一"闹"一"弄""境界全出",意思是说这两个词的运用使这两个诗句陡然生出更丰富、更耐人寻味的审美内涵。这就是语词运用得准确所产生的魔力。而这个秘密在于语言不仅具有准确达意之功能,更具有体验性之色彩。作家并不是把意思表达完整就心满意足了,他还把自己的情绪、情感融入于字里行间,使读者在阅读时也能感受到这种情绪、情感甚或氛围。这种情感和氛围是与语言密切联系在一起的,离开了特定的语言,它们就会大打折扣。不同语言之间进行翻译,意义是能准确传出的,但这种体验性是很难传递的。如海明威的作品,有眼光的专家曾指出,"他的作品译成其它语言后就大大走样,因为他的诗化的文字意境一方面来自当代活活泼泼的美国口语,另一方面则可能与《圣经》的语体有关,而这两种特点的结合在翻译中几乎全部丧失了,因而也就很难使读者真正体验到作家的情绪色彩"。各民族语言本身在自身形成和发展中都会形成不可替换的潜在情绪,而每位有个性化风格的作家也会形成带有自己情绪色彩的语言表达方式,这些都是在翻译中会走失的东西。

文学语言具有音乐性特征。这一点在诗歌中尤为明显,而在古文中更是如此。它的音响、节奏、韵律等音乐性特征特别突出。古人对怎样学习理解文章多有论及,如姚鼐说"放声疾读,久之自悟",曾国藩讲"非高声朗读则不能得其雄伟大概,非密咏恬吟则不能探其深远之趣"。这些虽是谈学习古文,但从一个侧面也可以印证上述音乐性之特征。虽然古文的语法与今文的不太一样,存在着省略、倒装等特点,而我们翻译时可以把它补充完整,予以排序,但是那种音乐性是翻译不出来的。如被推崇为千古绝唱的美文欧阳修的《醉翁亭记》,全文用了 21 个"也"字,一气呵成,一波三折,极尽曲折迂回之美,译成现代汉

语之后，韵味不如原文了，美感不那么强烈了。因此，若从欣赏的角度考虑，有些古文不适宜译成现代文。

五 历年真题

1. 简论文学形式的相对独立性和能动性。（四川大学 1998 年）

答：内容决定形式，形式有相对的独立性，并反作用于内容。这一哲学原理同样适合于文学领域。无论从文学创作的角度看，还是从文学史的角度分析，我们都能看出文学形式具有相对的独立性和能动性。

从文学创作的角度看，形式的相对独立性是很明显的。所谓内容决定形式，只是说形式必须适应内容的需要。适应一定内容需要的形式，并不限于一种。每一种形式都有其自身的特点、规律，即相对的独立性。凭此，它既可以服务于这样的内容，也可以服务于那样的内容，并不成为某种内容的专利品。即便服务于某种内容之时，其自身的独立品格也依然存在。相同或相似的内容，可以用不同的文学样式来表现。同时，同一种文学体裁，又可以用来表现不同的内容。比如，某一部作品移植、改编为另一体裁的作品；诗歌可以抒情，可以叙事，也可以画人绘景裁古论今等。这充分说明了文体作为艺术形式的相对独立性。结构、语言、表现手法等也是如此。从文学史的角度看，文学作品的形式一经形成，就具有相对的稳定性。形式为适应内容的需要而产生的。但一经产生，就具有了相对的独立性。它有自身的特定构成及特点、规律，并因而形成自身发展的继承性。这主要表现为形式的发展与内容的发展不平衡现象。有时候，具体的生活内容发生了很大的变化，但在对形式的适应性要求上，并未产生多少变异，甚至基本未变。这是一种经常的带有普遍性的现象。还有一种是形式对总体内容有所超越的现象。总之，这种不平衡现象的存在，说明文学作品的形式具有相对的独立性。

文学形式的能动性主要表现为内容的生成和塑造作用。事实上，作品形式的优劣高下，直接影响内容的表达。与内容相适应的较完美的形式，可以增强作品的艺术力量，充分实现内容的价值；反之，则会损伤内容的艺术体现。一切真正优秀的名著，其所以具有经久不衰的艺术魅力，不仅在于其内容能超时空地吸引读者，给予人们启示和教益，还在于与之相适应的艺术形式，使有益的内容得到了充分的体现

和艺术的强化，从而不仅尽其所有地发挥了内容固有的积极作用，而且使人得到了艺术的熏陶和审美的享受。因此，文学形式尽到了其所能的生成和塑造作用。

2. 试比较现实主义、自然主义、浪漫主义、现代主义在文学的真实观上的差异。(四川大学 1999 年)

答：注重真实性是现实主义的基本特征之一。现实主义强调关注现实、正视现实、忠于现实，提倡客观地观察生活、描写生活、反映生活，力求真实地再现典型环境中的典型人物，以此实现源于生活高于生活的目的。可以说，现实主义的真实是一种本质的真实、底蕴的真实，它通过对生活的选择、提炼、改造、补充、加工、假定等创造一个更高意义上的现实世界的复本。现实主义大师巴尔扎克在总结自己的创作时说："法国社会将写它的历史，我只能当它的书记。编制恶习和德行的清册、搜集情欲的主要事实、刻画性格、选择社会的主要事件、结合几个本质相同的人的特点揉成典型人物，这样我也许能写出许多历史学家没有想起的那种历史，即风俗史。"巴尔扎克用现实主义文学成就了他的法国社会的"书记"，托尔斯泰也凭现实主义文学成为了"俄国革命的镜子"，原因是他们真实地描绘了现实生活，写出了一个真实的时代，当然，也流露了自己的真情实感。总之，现实主义的真实观是侧重于对生活摹写的真实。

自然主义和现实主义是密切相关的。自然主义就是根据观察、按照科学的方法对生活的真实描写。真实是自然主义的最高品质，是自然主义的基本出发点与前提。在这一点上，自然主义与现实主义文学一脉相承。两者的不同在于：自然主义要求有更大范围与程度更为彻底的真实，它追求无所不包的真实，绝对的真实，严酷的真实，不带任何粉饰的真实，更注重表面与细节的真实。具体说来，现实生活中任何范畴里的事物，即使是卑污、肮脏，甚至使人感到尴尬、道德感有所难堪的事物，自然主义文学都应该加以描写。由于有了自然主义，文学才超出了沙龙、舞会、林荫道、乡间别墅的天地，而有了矿井、坑道、小酒店、贫民窟、洗衣坊、工场里的车间、农村里的集市、大城市中的菜市场，以及农民在地头的劳动、工人的操作技术、乡间的酿酒的程序、交易所里的各种金融业务……这些都不是作为背景被粗略地加以勾勒，而是作为作品的内容被加以细致详尽的描写。因此，自然主义是

文学写实主义原则的又一次发展。

与现实主义的写实客观相比，浪漫主义的一个突出特征在于向往理想的文学精神。与现实主义的关注现实、正视现实、忠于现实不同，浪漫主义以一种超越现实的文学精神特别执著于对理想的向往和追求，用主观理想代替客观现实，竭尽全力表现人应有的生活图景，它的真实性更大的体现在情感的真诚上。正如席勒所说，浪漫主义“试图用美丽的理想去代替那不足的真实”。它不追求生活的真实、细节的真实，而是竭尽全力表现理想。为此，在诗人笔下，人可以死而复生，鬼可以丽而多情，白发长是“三千丈”，六月可以飘雪……显然，浪漫主义文学所创造的艺术世界已不是生活原有的样式，它变幻无穷，丰富而多端，是一个心灵化的、情感化的空间，充斥着作者的主观感受、感情，张扬着作者的个性、灵性。所以，在真实观上，浪漫主义是迥异于现实主义的，它遵循情感逻辑，理想化原则，而不是像现实主义那样摹写生活、精雕细琢、对现实生活求“形似”。

现代主义文学的真实观。现代主义文学反对模仿、再现现实，反对按客观生活的本来面目反映生活，追求个体主观感情不受限制的充分表现。它不重视外在的客观现实，而强调非理性的现实、心理化的现实、梦幻的现实、超现实。表现主义文学倾向于对人的心理与精神的向内转、内心的外化。新小说派的纳塔丽·萨洛特认为，旧小说不能展示心理现实，对现代主义作家来说，小说的兴趣中心是要揭示新的“心理要素”。超现实主义力图把现实与梦幻结合成“超现实”，它的实际效应是使现实融人了梦幻之中，使现实梦幻化。现实梦幻曾是浪漫主义的一种表现手法，以实现在现实中无法实现的理想。超现实主义把梦幻视为对象本身，把虚幻的、无意识的心理因素引入文学，力图从中寻找“最高真实”。现代主义作家不重视现实的整体性，而强调它的碎裂，把微观世界绝对化，认为文学的任务就是描述人的心理要素，把文学归结为自我表现。

总而言之，由于产生的历史背景、哲学基础及自身发展的原因不同，这四种文学类型或文学思潮在真实观上是有差异的，显出了各自的特征，但它们之间也有联系，比如现实主义与自然主义之间，浪漫主义与现代主义之间等。

3. **歌德说：“在一个探索个别以求一般的诗人和一个在个别中显**

出一般的诗人之间,是有很大差别的,一个产生出了比喻的文学,在这里个别只是作为一般的一个例证或者例子;另一个才是诗歌的真正本性,即是说,只表达个别而毫不想到,或者说提到一般。"(华中师范大学 2000 年)

答:这段话提出了文学创造中个别与一般相统一的问题。这有两种方式:"探索个别以求一般"和"在个别中显出一般"。"探索个别以求一般"就是为一般而找特殊,用这种方式,就是从一般概念出发,诗人心里先有一种待表现的普遍性的概念,然后找个别具体形象来作为它的例证和说明,因此,这是一个理性的证明过程,特殊只能表现一般,无言外之意,一般受到局限而不能发挥作用。"在个别中显出一般"就是在特殊中显出一般,用这种方式,就是从生活出发,从特殊事例出发,诗人先抓住现实中生动的个别具体形象,由于表现真实而完整,其中必然显出一般或普遍的真理,即使诗人"毫不想到,或者说提到一般",而这个个别形象也成为了独特的"这一个",一个富有特征的典型。因此,"在个别中显出一般"这种方式能产生由有限见无限,言有尽而意无穷的效果。很显然,其间"有很大的差别"。所以,后者"才是诗歌的真正本性",符合诗歌的特征。在文学史上,许多优秀著作都是用"在个别中显出一般"这种艺术概括方式来成就其辉煌的。典型的如《红楼梦》,通过对一个贵族家庭由盛而衰的故事及这个故事中的爱情悲剧的叙说,反映了生活的方方面面,包括政治的、经济的、文化的、道德的、法律的、宗教的、风俗的等等,几乎成为人们认识中国封建社会的"百科全书"。而也有一些作品,因主题先行,结果思想大于形象成为了时代精神的传声筒,如 20 世纪 30 年代初时一些"革命+恋爱"式的作品。总之,歌德这段话简明地分析了个别与一般相统一的问题,对我们理解理性与感性、主观与客观的关系以及典型问题等都有启迪作用。

4. **同样的内容可以用不同的形式来表现而本身并不发生变化。**(南开大学 1999 年)

答:错。内容决定形式,形式有相对的独立性,并反作用于内容。后者表现为:对内容具有表现和塑造的作用;本身存在着形式美。所以,当同样的内容用不同的形式来表现时,内容会随形式发生变化,二者是"一荣俱荣,一损俱损"的统一体。因此,题干的表述是错误的。

5. **形象大于思想。**(南开大学 1999 年)

答:可以从两个方面来理解:一是说文学形象内涵的丰富、复杂、多义、含蓄,不是几个简单的概念即可把握的;另一方面则是说,由于文学形象在显示思想感情上有上述的特点,读者可能、也可以在接受过程中补充、发挥和丰富文学形象的内涵,从而获得与作家本意不尽一致的思想认识。古语"诗无达诂",西谚"说不尽的莎士比亚"就是这个意思。

6. **形式创造。**(南京师范大学 2002 年)

答:形式创造是文学审美价值追求的最后完成,是一个内容形式化与形式内容化的互动过程。它体现为对艺术内容内在结构的组织和构成,又体现为运用语言材料及艺术手段(表层结构、体裁样式、韵律节奏、表现手法)生成内容并使之呈现的外在形态的创造。

7. **谈谈你对文学真实性的认识。**(北京师范大学 2004 年)

答:真实是一切艺术的生命,对文学来说也是如此。文学真实是艺术真实,是一种审美化的真实,它既不同于生活真实又有别于科学真实。与生活真实不同,艺术真实以假定性情境表现对社会生活内蕴的认识和感悟,它是一种内蕴的真实、假定的真实。艺术真实不是生活真实的自然主义摹本,而是对它的反映。反映具有主观能动性,就是说,艺术真实是作家对社会生活的认识和感悟的产物。认识是理智的体察,感悟是直觉的把握。文学创造正是在既有理智体察又有直觉把握的心理机制和思维活动中,以"历史理性"的眼光,透过生活真实的表层对社会生活的内蕴作出艺术的揭示和表现。如俄国 19 世纪作家契诃夫的短篇小说,人物和故事仿佛都是从生活中随手拈来的,表现形态也完全符合生活的本来面貌,然而它们却实在是对沙皇俄国专制制度下社会生活的残酷性、自私性及保守性等本质特征的提取写照。艺术情境的假定性是指作者和读者都认同的一种约定俗成的惯例。如戏曲中骑马泛舟只有动作没有实具即是。文学既然不是对生活真实的照抄照搬,作家就必然会从自己的认识和感悟出发,对生活真实进行选择、发掘、提炼、补充、集中、概括,通过想象和虚构予以重组、变形及再造。浪漫型和象征型作品的艺术情境的假定性显而易见。如《西游记》呈现的神话世界,《变形记》中甲壳虫意象等。现实型作品虽然更多地保留着社会生活的原生态,形象是写实的,但是艺术

情境也是虚构的、假定的。如曹禺的《雷雨》让两个家庭八个人物之间的矛盾发生在两个场合(周家客厅与鲁家住宅)及一昼夜之内,冲突又那么集中而强烈,这在实际生活中是很难出现的。

另一方面,与科学真实不同,艺术真实对客体世界的反映具有主观性与诗艺性。就揭示和表现客体世界内蕴(本质性规律性的东西)的价值追求而言,文学创造与科学活动是相通的;然而文学反映客体世界的审美特征具有主观性和诗艺性,这就使它与科学真实区别开来。从这个侧面上说,艺术真实是主观的真实,诗艺的真实。例如,在中国古典诗歌中,月亮这颗围绕着地球运转的无生命的行星,总是被赋予最浓厚的感情色彩或哲理意味:“月是故乡明”,“今人不见古时月,今月曾经照古人”等等。其实,“月亮还是那个月亮”,但在作品中,“月亮”等客体已成为主体情感、意志、理想、自由的承载物,主体力量的确证,已主观化、心灵化。这是一个从属于人的目的和意义的世界。从这里可以看出文学是按照主观化方式而不是逻辑考证方式把握客体世界的,它激发人们的情感而不是获得精确的知识。而这使得文学讲究诗艺性,即艺术技巧。例如,李白的名句:“白发三千丈,缘愁似个长?”推究起来第一句就严重失实,试想白发怎么可能三千丈?然而经第二句一点化情况就不同了,读者不仅可以接受这种夸张之言,而且被感动了:白发因愁而生因愁而长,此乃人生之体验,而今竟达三千丈,其怨愤之情该有多么深重!18世纪德国文学家歌德说:作为诗人不仅要有“对情境的生动情感”,还要有“把它表现出来的本领”。可见,“诗艺”对情感的抒发情境的塑造是很重要的。

综上所述,文学真实是一种艺术真实,它是作家在假定性情境中,以主观性感知与诗艺性创造,达到对生活的内蕴特别是那些规律性的东西的把握,体现着作家的认识和感悟。它是文学认识和审美两大价值功能产生、实现的基础。

8. **艺术真实。(北京师范大学 2003 年)**

答:艺术真实是指作家在假定性情境中,以主观性感知与诗艺性创造,达到对生活的内蕴特别是那些规律性的东西的把握,体现着作家的认识和感悟。艺术真实,它融入了生活真实和主体的特性,是一种审美意义上的真实。

9. **生活中经常有人说,“这个蛋糕简直像个艺术品”,“维纳斯真是**

完美的艺术杰作",用你掌握的文艺学或美学观点,分析这几句话揭示了文艺理论中哪些方面的问题。(复旦大学 2003 年)

答:当人们说"这个蛋糕简直像个艺术品"时,实际上,我们已处在鉴赏活动中,蛋糕已成了我们的鉴赏的对象,成为审美客体。蛋糕的形状、色彩、图案等协调统一,有机而成,组成一种结构,外观悦人,符合形式美法则,因而具有形式美。形式美法则或者说组合规律主要有:单纯齐一,对称、均衡,比例、匀称,对比、调和,多样统一等。一般而言,这些形式都能激发人的生命体验,唤起美感。不但如此,所有的形式美规律都是生命形式的显现,不同规律展示着客体生命形式的不同特征,能激起人们的不同美感。英国美学家贝尔把图案美特称为"有意味的形式"。面对蛋糕,人们说它"简直像个艺术品",是因为它的形式或图案,唤起了我们对以前审美经验的记忆,或者激起了我们对生活的美好的情感,引起了我们内心的和谐感、力量感、积极向上的情感,因而我们认为它是美的,是艺术品。

维纳斯是"完美的艺术杰作",是因为作为审美客体,它显示了这个方面的特征:它的整体是统一的,其各部分关系是恰当的。我们认为,维纳斯之美不是因为残缺,而是因为她身躯中所固有的青春活力。假如她的双臂依然存在,定会更加光彩照人。因为她的身躯的统一性太强了,以致加上去的任何臂膀都会破坏固有的统一。即是说,这个形式是最恰当的,最美的,它彰显了在维纳斯和谐躯体中的生命活力。鲜明的形象是有形式有内容,有现象有本质的。然而这一切还需有个生命活力通体灌注其中才能成为真正的美。生命力的标志就是蓬勃向上。罗丹把"不健康的、令人想起疾病的、衰弱和痛苦的"当作丑的标志。与之相反,健康的、令人想起强壮和喜悦的就是美的标志。维纳斯雕像虽有一双断臂,但当我们面对她时,唤起的是我们对美的审视、是对生的渴望与激情、是引起幸福的力量感。因此,它是"完美的艺术杰作"。

总起来说,这几句话揭示了文艺理论中的形式美问题、形式与内容的关系问题。内容是有形式的,形式是有内容的。二者互为转化:内容形式化、形式内容化,并且形式具有独立的审美价值。

10. **黑格尔:"内容非他也,即形式之转化为内容也;形式非他也,即内容之转化为形式也。"**(华中师范大学 2005 年)

答：这段话出自黑格尔哲学著作《小逻辑》。把历史的辩证的观点运用于哲学，他建立了自己的客观唯心主义哲学体系。这段话表明：内容与形式密不可分。这一哲学原理同样适合于文学作品的构成。作品的内容具有一种内在的逻辑，它要求文学形式按照它固有的逻辑去表现它，这也就是说，作品的内容决定着作品的形式；但形式不是消极因素，它作为具有相对独立性的成分，积极地作用于作品的内容。实际上，文学作品的内容不是单纯的题材（包括主题、人物、环境、情节和情景等），单纯的题材还只是一堆材料，至多是经过作家构思过的材料，在它未获得确定的形式之前，它还不是作品内容。作品内容是指经过一定的文学形式加工、塑造过的题材，换言之，题材在得到了文学形式的有力的安排改造、表现之后，才转化为真正的内容，这是一体化的互动的过程：内容形式化与形式内容化。内容与形式相反相成，相互辉映，因而各倍增其表现力。列宁对黑格尔这段话给予了肯定的评价："黑格尔则要求这样的逻辑，其中形式是具有内容的形式，是活生生的实在的内容的形式，是和内容不可分离地联系着的形式。"就艺术作品而言，"一件艺术品，如果缺乏正当的形式，正因为这样，它就不能算是正当的或真正的艺术品。"因此，这同样告诉我们，内容与形式是密不可分的，我们不能离开内容来说形式，也不能离开形式来谈内容。

11. **什么是艺术概括？它有什么规律？（湖南大学 2005 年）**

答：艺术概括就是作家依据自己的体验和认识，以主体的审美价值追求能动介入方式，对富有特征的事物给予独特艺术处理，从而在主体与客体相统一的基础上，创造既具有鲜明独特个性又具有相当普遍意义、体现着一定审美价值取向的艺术形象之方法。

艺术概括的规律有二：第一，"个别"与"一般"的统一。艺术概括是观照和描述特殊富有特征的事物的途径。歌德曾深刻地揭示过艺术概括的这一规定性。他指出："诗人究竟是为一般而特殊，还是在特殊中显出一般，这中间有一个很大的分别。"前一种途径就是从一般概念出发，诗人心里先有一种待表现的普遍性的概念，然后再选择特殊事物作为例证，这例证无疑只能起到说明普遍性的概念的作用而一览无余；后一种途径"才特别适宜于诗的本质"，因为诗人先抓住了生活中富有特征的具体事物，就会由于表现的真实而完整，"在特殊中显出一般"，产生由有限见无限、言有尽而意无穷的境界。第二，实现"个

别”与“一般”相统一是一个艺术提炼的过程。尽管艺术概括是在对富有特征的事物的观照和描述中实现的，然而并非意味着作家对这些事物可以不作提炼、加工和改造。这是由于“特殊”虽然富有特征而较之其他事物更多地与“一般”相联系，但是无论怎样“特殊”，其体现的“一般”都不可能是完全的，充分的；要让“特殊”在“个别”与“一般”的统一中真正地成为真实而完整的“小世界”，则有赖于作家充分调动自己的生活经验与情感经验，对其所观照和描述的“特殊”进行开掘、提炼、补充和改造。这个过程实际上就是创作主体把“内在的尺度”即审美价值取向运用到对象上去的能动性介入和把握的过程。这是艺术概括的另一个规定性。

12. **简述艺术情感在文学创作中功用。**（厦门大学 2005 年）

答：情感是人对客观世界的特殊反映方式。它不是直接反映客观对象本身的属性，而是对主客体之间的关系的反映，它是客体是否符合主体需要而产生的主体对客体的态度和体验。在文学创作中，情感是动力因素，它贯穿于整个思维和创作活动的全过程。巴金在谈到《家》的创作经过时说：“我仿佛在跟一些人一同受苦，一同在魔爪下面挣扎。我陪着那些可爱的年轻生命欢笑，也陪着他们哀哭。我一个字一个字地写下去，我好像在挖开我的记忆的坟墓，我又看见了过去使我的心灵激动的一切。”显然，这里人物形象渗透着作家的情感，融入了作家的生命体验，所以他们是有生气的、立体的，歌哭如在眼前；而没有情感的形象只是些死的形象，没有蕴藉，无关乎人类的体验与生存。正是基于此，别林斯基才说：“没有情感就没有诗人，也没有诗。”而阿·托尔斯泰更是强调“形象应该对感情发生作用”，如此，“才能使艺术成为艺术”。

艺术情感的另一个功用是形式化的能力。这里所说的形式化不是指将内心情感用语言表达出来，而是指作家将情感在内心形式化的能力。它是一种内形式，是指作家将各种感知、想象、情感等零星的、非结构化的心理内容组合为一种内在结构统一性的审美心理结构。在创作活动中，作家的情感力的特殊性就在于能将各种日常情感形式化，使之成为审美情感。许多作家都谈到过内心情感激荡但又不知如何下笔的痛苦，也谈到茅塞顿开、豁然开朗的时刻，这里，从无从下笔到茅塞顿开是情感从无形式到内形式化的飞跃。

第九章　文学作品的类型和体裁

一　本章要点

基本概念	文学作品的类型　现实型文学　理想型文学　象征型文学 浪漫主义文学　现实主义文学　象征主义文学 二十世纪批判现实主义文学　社会主义现实主义文学 “两结合”型文学　现代主义文学　文学作品的体裁 诗　小说　剧本　散文　报告文学
基本原理	现实型、理想型与象征型文学的区别 现实型、理想型、象征型文学与现实主义、浪漫主义的关系 文学类型的发展演变过程 如何看待现代主义文学 诗的基本特征 小说与剧本之比较 散文与报告文学之异同

二　本章精讲

1. 黑格尔从不同历史阶段的艺术内容与形式之间的关系的角度，将艺术分为三种类型：象征型、古典型和浪漫型。

2. 席勒在《论素朴的诗与感伤的诗》中，从“现实”与“理想”两个方面比较，认为素朴的诗“模仿现实”，而感伤的诗“表现理想”。他后来在给威廉·亨布尔特的信中又提出了“现实主义”和“理想主义”的概念。

3. 根据文学创造的主客体关系和文学作为意识形态对现实的不同反映方式，文学作品可分为现实型、理想型和象征型三种类型。

4. 现实型文学的基本特征是再现性和逼真性；理想型文学的基本特征是表现性和虚幻性；象征型文学的基本特征是暗示性和朦胧性。

5. 再现，表现，暗示：再现是指对外在客观现实状况作如实刻画或模拟，它要求文学立足于客观现实，面对现实，正视现实，并忠实于现实生活，而不是绕开现实，躲避现实；表现是指把内在主观世界状况（如情感，理想，想象，幻想等）以形象呈现出来；暗示是指词语寄寓某种超出本义的内涵。现实型文学重在再现现实，理想型文学重在表现情感，象征型文学则重在寄寓某种意念，意蕴。再现与表现突出直接性，前者通过对生活现象的直接描绘反映现实，后者往往以直抒胸臆的方式表现情感态度，暗示则不直接去描述思想和情感，多以未加解释的象征使读者对之予以重新创造。

6. 文学类型的发展演变：

古代：文学类型初步形成。

（1）中国。现实型文学：《诗经》、《史记》、杜甫的诗、白居易的诗、明清小说等。

理想型文学：《楚辞》、李白的诗、《西游记》、《聊斋志异》、《牡丹亭》等。

象征型文学：《庄子》、王维的诗、李贺的诗、李商隐的诗、柳宗元的诗等。

（2）西方。三种类型的因素常常交织于一体，呈现在文学作品中。

近代：文学类型的充分发展。

理想型文学：18 世纪末兴起的浪漫主义文学

现实型文学：19 世纪 30、40 年代形成的现实主义文学

象征型文学：19 世纪 70 年代形成的象征主义文学

现代：文学类型的多向演变。

现实型文学——20 世纪批判现实主义文学

——社会主义现实主义文学[现实主义文学的发展]

——理想型文学——“两结合”型文学[现实主义与浪漫主义的结合]

象征型文学——现代主义文学[浪漫主义与象征主义的结合]

7. 根据文学作品话语系统的不同结构形式，文学作品分为诗，小说，剧本，散文和报告文学等体裁。诗的基本特征是凝练性，跳跃性与节奏韵律性；小说的基本特征是深入细致的人物刻画，完整复杂的情节叙述，具体充分的环境描写；剧本的基本特征是浓缩地反映现实生活，集中地表现矛盾冲突，以人物台词推进戏剧动作；散文的基本特征是题材广泛多样，结构自由灵活，抒写真实感受；报告文学的基本特征

是及时性，纪实性，文学性。

8. 关于文艺思潮：古典主义——浪漫主义——现实主义——自然主义——现代主义

9. 古典主义：产生于17世纪法国，流行于欧洲各国的文学思潮。主要特征为崇尚理性，重视类型，强调教化，追求高雅与标准化。代表作家有悲剧大师高乃依、拉辛，喜剧大师莫里哀等。

10. 自然主义：19世纪60年代后发展起来的文学流派。主张用生物学的观点写人，提倡描写的烦琐性，鼓吹无思想性。代表作家有左拉、福楼拜和龚古尔兄弟。与现实主义相同，自然主义也强调客观地反映现实，但自然主义的描摹自然的主张实际上是随便观察到的庸俗的自然、多属偶然现象，反对现实主义通过典型概括的手法反映现实。它要求文学家成为科学家，应按照严格方法进行研究和创作。自然主义者认为，既然作家完成的是科学家的职能，他就应该做到绝对的冷静和客观，而不应流露个人感情和给予评价。

11. 现代主义：20世纪初以后西方各个反传统的文学流派、思潮的统称。主要包括未来主义、达达主义、超现实主义、表现主义、意识流小说、荒诞派戏剧、黑色幽默、存在主义、法国新小说派等文学流派。在思想内容方面的最大特征是：在人与社会、人与人、人与自然（包括大自然、人性和物质世界）和人与自我四种关系上表现出来的尖锐矛盾和畸形脱节，以及由之产生的精神创伤和变态心理，悲观绝望的情绪和虚无主义的思想。现代主义强调表现内心的生活、心理的真实或现实；认为艺术是表现，是创造，不是再现，更不是模仿；主张内容即是形式，形式即是内容，离开了形式无所谓内容。现代主义的重要创作手法之一是自由联想。在艺术风格上，广泛运用意象比喻、不同文体、标点符号甚至拼写方法和排列形式来暗示人物在某一瞬间的感觉、印象和精神状态；作品结构变化突兀、层次繁多；故事情节似有若无，怪诞荒谬；人物形象扑朔迷离，违背常情常理。许多西方学者认为，20世纪70年代以后，现代主义已经逐渐被后现代主义所取代。

12. 现代主义的发展：滥觞——19世纪唯美主义与象征主义的兴起。

第一次勃兴时期——19世纪末至20世纪初，后期象征主义、表现主义、未来主义、超现实主义、达达主义、意识流小说派的出现。

第二次勃兴时期——存在主义、新小说派、荒诞派戏剧、黑色幽默的出现。

13. 唯美主义：是19世纪末流行于西欧的资产阶级文艺思潮。它最初起于诗坛，后来渐及小说、戏剧，主要流行于英国。所谓“唯美主义”，就是以艺术的形式美作为绝对美的一种艺术主张。这里所说的“美”，是指脱离现实的技巧美。因此，有时也将唯美主义称为“耽美主义”或“美的至上主义”。19世纪30年代英国的浪漫主义诗人济慈是唯美主义运动的先驱。法国作家戈蒂耶是由浪漫主义向唯美主义过渡的作家。他反对艺术的功利主义，主张纯艺术，追求形式美，提出“为艺术而艺术”的主张，是唯美主义运动的倡导者。其真正代表是奥斯卡·王尔德（1856－1900），他是唯美主义创作的实践者，又是唯美主义理论的鼓吹者。

14. 象征主义：19世纪末叶在法国兴起的一个文学流派和文艺思潮。它有两方面的含义：一指象征主义流派，二指象征主义文学思潮。1886年，诗人勒内·吉尔发表了《言词研究》一书，诗人马拉梅为其写了前言。该书试图就波德莱尔以来的诗歌艺术给予系统地总结与肯定。稍后，巴黎一个原籍希腊的青年诗人，用笔名让·莫雷亚斯在《费加罗报》发表了一篇文学宣言，提出用“象征主义”的称号称呼当时的前卫诗人。这篇宣言在当时获得了广泛而热烈的响应，文学史将这一事件作为象征主义流派产生的标志。从创作方法上来看，象征主义是对古典主义、现实主义、浪漫主义的反叛，是浪漫主义文学运动开始走向没落，现实主义转入批判现实主义阶段和出现自然主义分支的极端时候的一种艺术倾向。它与批判现实主义同时发展着，成为资本主义社会两大艺术潮流之一。它认为世界是虚幻的、痛苦的，而“另一世界”是真的、美的。它把文学重新拉回抒写个人感情为重点的老路上去。然而，它抒写的个人情怀和浪漫主义的抒情大异情趣，抒写的不是日常生活中浮浅的喜怒哀乐，而是不可捉摸的内心隐秘。诗的目的不是要读者理解诗人究竟要说什么，而是要读者似懂非懂、恍惚有所悟，使读者体会其中的深意。象征主义不追求单纯的明朗，也不故意追求晦涩，而是追求半明半暗，明暗配合、扑朔迷离的意象。

15. 表现主义：20世纪初至30年代盛行于欧美一些国家的文学艺术流派。第一次世界大战后在德国和奥地利流行最广。它首先出

现于美术界，后来在音乐、文学、戏剧以及电影等领域得到重大发展。表现主义一词最初是 1901 年在法国巴黎举办的马蒂斯画展上茹利安·奥古斯特·埃尔维的一组油画的总题名。1911 年希勒尔在《暴风》杂志上刊登文章，首次用“表现主义”一词来称呼柏林的先锋派作家。1914 年后，表现主义一词逐渐为人们所普遍承认和采用。在创作上，他们不满足于对客观事物的摹写，要求进而表现事物的内在实质；要求突破对人的行为和人所处的环境的描绘而揭示人的灵魂；要求不再停留在对暂时现象和偶然现象的记叙而展示其永恒的品质。它在诗歌、小说和戏剧领域都产生了一批有影响的作家和作品。其诗歌的主题多为厌恶都市的喧嚣，或暴露大城市的混乱、堕落和罪恶，充满了隐逸的伤感情绪或是对“普遍的人性”的宣扬。它的特点是不重视细节的描写，只追求强有力地表现主观精神和内心激情。代表人物有奥地利的特拉克尔和德国的海姆、贝恩等。其小说的人物和故事都是现实生活的异乎寻常的变形或扭曲，用以揭示工业社会的异化现象和人失去自我的严重的精神危机。代表人物有奥地利的卡夫卡等。其戏剧内容荒诞离奇，结构散乱，场次之间缺少逻辑联系，情节变化突兀，生与死、梦幻与现实之间没有明确的界线。多用简短、快速、高声调、强节奏的冗长的内心独白来表现人物的思想感情。同时也大量运用灯光、音乐、假面等来补充语言的效果。代表人物有瑞典的斯特林堡、德国的托勒尔、美国的奥尼尔、捷克的恰佩克、英国的杜肯、衣修午德以及爱尔兰的奥凯西等。

16. 未来主义：是 20 世纪初期流行于欧洲的资产阶级文艺思潮流派之一。它产生在欧洲的南端意大利，波及英、法，而后盛行于俄罗斯。这种思潮主要表现在诗歌创作中，西方的未来主义也反映在戏剧、绘画、音乐、舞蹈等各个文艺领域。它以反对文学中的唯美主义为先导，承认文艺是社会生活的反映。1909 年，马里奈蒂和他的朋友联名在巴黎的《费加罗报》上发表了《未来主义宣言》，标志着这一思潮流派的正式诞生。代表人物有马里奈蒂、坎基乌罗以及画家塞维里尼、博乔尼等等。他们宣称追求未来，主张和过去截然分开，否定以往的一切文化成果和文学传统，鼓吹在主题、风格等方面采取新形式，以符合机器和技术、速度和竞争的时代精神。在文学创作上，主张“文字要自由”，“想象要没有拘束”，反对句子的逻辑结构，喜欢用一连串的名

词或动词不定式东拉西扯地拼凑在一起。

17. 达达主义:是20世纪初在欧洲产生的一种资产阶级的文艺流派。第一次世界大战时,它首先产生在瑞士。1916年2月,瑞士苏黎世的文学青年,包括罗马尼亚人特里斯唐·查拉、法国人汉斯·阿尔普以及另外两个德国人,他们在伏尔泰酒店组织了一个名叫“达达”的文学团体。1919年,又在法国的巴黎组织了“达达”集团,从而形成了达达主义流派。达达主义,语源于法语“达达”(dada),这是他们偶然在词典中找到的一个词语,意为空灵、糊涂、无所谓,法文原意为“木马”。它采取了婴儿最初的发音为名,表示婴儿呀呀学语期间,对周围事物的纯生理反应。宣称作家的文艺创作,也应像婴儿学语那样,排除思想的干扰,只表现官能感触到的印象。查拉在草拟的《宣言》中,曾为“达达”下了这样的定义:“自由:达达、达达达达,这是忍耐不住的痛苦的嗥叫,这是各种束缚、矛盾、荒诞东西和不合逻辑事物的交织,这就是生活。”有人还作过进一步的解释:“达达,即什么也感觉不到,什么也不是,是虚无,是乌有。”他们主张否定一切,破坏一切,打倒一切。因此,达达主义是虚无主义在文学上的具体表现。它反映了第一次世界大战期间西方某些青年的苦闷心理和空虚的精神状态。

18. 超现实主义:是现代主义的一个流派。它脱胎于瑞士的达达主义,由达达主义在法国同象征主义相结合后逐渐演变而成。法国诗人阿波利内尔于1917年在其自传小说《断头诗人》中首先使用“超现实主义”一词。1924年与1929年,法国作家布列东在巴黎先后两次发表《超现实主义者宣言》,之后逐渐产生了超现实主义画派。超现实主义者认为,在现实世界之外,还有一个所谓彼岸世界,即无意识或潜意识的世界。超现实主义者致力于探索人类经验的先验层面,同时致力于突破合乎逻辑与实际的现实观,尝试将现实观念与本能,潜意识与梦的经验相糅合,而达到一种绝对的真实,超越的真实。超现实主义画派代表画家有马格利特、达利、米罗、马宋、恩斯特等。

19. 意识流小说派:意识流概念最早由美国心理学家威廉·詹姆斯提出。他认为人的意识活动不是以各部分互不相关的零散方法进行的,而是一种流,是以思想流、主观生活之流、意识流的方法进行的。同时又认为人的意识是由理性的自觉的意识和无逻辑的非理性的潜意识所构成;还认为人的过去的意识会浮现出来与现在的意识交织在

一起，这就会重新组织人的时间感，形成一种在主观感觉中具有直接现实性的时间感。意识流小说不是一个统一的文学流派，也没有公认的统一的定义。意识流小说作为一种结构方法，其特点是打破传统小说基本上按故事情节发生的先后次序或是按情节之间的逻辑联系而形成的单一的、直线发展的结构；故事的叙述不是按时间顺序依次直线前进，而是随着人的意识活动，通过自由联想来组织故事。故事的安排和情节的衔接，一般不受时间、空间或逻辑、因果关系的制约，往往表现为时间、空间的跳跃、多变，前后两个场景之间缺乏时间、地点方面的紧密的逻辑联系。时间上常常是过去、现在、将来交叉或重叠。这种小说常常是以一件当时正在进行的事件为中心，通过触发物的引发、人的意识活动不断地向四面八方发射又收回，经过不断循环往复，形成一种枝蔓式的立体结构。公认的意识流小说代表作有安德列·别雷的《彼得堡》、乔伊斯的《尤利西斯》、普鲁斯特的《追忆逝水年华》、伍尔夫的《到灯塔去》、《海浪》等。

20. 存在主义：存在主义文学兴起于20世纪30年代的法国，流行于40、50年代的欧美，60年代已是强弩之末，但其影响延续至今日欧美文坛。存在主义哲学的奠基人是德国哲学家海德格尔和雅斯贝尔斯，将存在主义引入文学的则是法国哲学家和文学家萨特。存在主义文学是从现代主义向后现代主义过渡的流派，对各种后现代主义思潮产生了深远的影响。存在主义文学是存在主义哲学在文学上的反映。1943年，萨特发表理论著作《存在与虚无》，提出著名的“存在先于本质”的观点，从而建立了这一哲学体系。存在主义否定客观事物独立存在，强调人的价值高于一切，主张“重在行动”、“自由选择”和“积极进取”。但是，存在主义文学大多描写世界的荒谬和现实的肮脏，表现荒诞世界中孤独的人的失望和不幸，基调悲观。艺术上，存在主义文学力求寓哲理于作品，强调叙述的客观冷漠。存在主义文学主要是小说和戏剧。代表作品有：萨特的小说《恶心》和哲理剧《禁闭》、加缪的小说《局外人》、波伏瓦的《女宾》(1943年)和《大人先生们》(1954年)等。

21. 新小说派：或称“反小说”派。在第二次世界大战后开始出现于法国，盛行于50、60年代，它对英、美，特别对西欧和东欧(波兰)产生较大的影响。其主要代表是法国作家阿兰·罗伯·葛利叶、娜塔丽·萨洛特、米歇尔·布托尔、玛格丽特·杜拉等。罗伯·葛利



叶是新小说派的创始人，他的论文《未来小说的道路》和《自然、人道主义、悲剧》，被认为是新小说派的理论宣言。他的第一部小说《橡皮》于1953年发表后，曾引起西方文学界的争论，译成英文后，流行于美国。娜塔丽·萨洛特被认为是新小说派的先锋兼理论家。在《怀疑的时代》一书中，她提出了许多新小说的艺术主张。1959年后，新小说派在美国兴起，代表人物有唐纳德·巴塞纳等。他们主张摒弃传统的小说观念，从情节、人物、主题、时间顺序乃至语言等方面进行改革。它不仅要求改革小说的内容和形式，还要求改革小说与读者的关系。他们反对在小说中刻画人物的性格，反对描绘人物的外表特征。并竭力主张把人的思想、见解从小说里取消，把作者所作的政治、道德、心理的评论统统地从小说里取消，企图通过小说重建一个纯属内心世界的时间和空间。

22. 荒诞派戏剧：是第一次世界大战以后西方戏剧界最有影响的流派之一。它兴起于法国，开始时被称为"先锋派"。1961年，英国戏剧理论家马丁·艾思林根据其思想和艺术特点，把它定名为"荒诞派"。此外，也有人根据这一流派作家对传统戏剧的态度，称它为"反戏剧派"或"反传统戏剧派"。其创始人和主要代表有塞缪尔·贝克特、尤金·尤奈斯库、让·捷尼等等。他们看重人生的荒诞性，认为人的存在与不存在都是荒谬的，人活着就是一场梦，人的努力既无意义，也无用处。所以，他们的作品抛弃了章法结构的逻辑性，人物行为的理性原则以及语言的准确性，仅仅设法把存在的荒诞性凝固成舞台形象，把丑恶，肮脏的现实在舞台上形象地表现出来。要求戏剧表现超阶级、超时代的抽象的精神状态和生活现象，并在艺术上造成滑稽的漫画的效果。他们主张把平凡的日常现实肢解开来，使之变形，引向极端，以荒诞的布景，把人物的精神加以外化，让舞台道具说话。如用满台的椅子、站在三口缸里的三个人等来表现人物的处境和心理状态，或用丑角式的动作，刺耳的叫声，或哑剧式的场面来展示理性的丧失和生活的毫无意义。荒诞派戏剧的代表作，有尤奈斯库的《秃头歌女》和《椅子》，贝克特的《等待戈多》和《最后一局》等等。

23. 黑色幽默：20世纪60年代美国重要的文学流派。所谓"黑色幽默"，是指那种"从残忍中寻求乐趣"的"病态的、荒诞的幽默"。1965年3月，弗里德曼编了一本短篇小说集，收入12个作家的作品，题名

为《黑色幽默》,“黑色幽默”一词即由此而来。它的主要作家有约瑟夫·海勒、克特·小伏尼格、托马斯·品钦、约翰·巴斯、詹姆斯·珀迪、布鲁斯·杰伊·弗里德曼、唐纳德·巴赛尔姆等。其主要特点是滑稽、怪诞地处理内在的悲剧题材;松散、脱节、不讲时间的叙事结构;对令人绝望、蛮横残暴的事件冷眼旁观。“黑色幽默”的小说家突出描写人物周围世界的荒谬和社会对个人的压迫,以一种无可奈何的嘲讽态度表现环境和个人(即“自我”)之间的互不协调,并把这种互不协调的现象加以放大,扭曲,变成畸形,使它们显得更加荒诞不经,滑稽可笑,同时又令人感到沉重和苦闷。在描写手法方面,“黑色幽默”作家也打破传统,小说的情节缺乏逻辑联系,常常把叙述现实生活与幻想和回忆混合起来,把严肃的哲理和插科打诨混成一团。例如海勒的《第二十二条军规》、品钦的《万有引力之虹》、小伏尼格的《第一流的早餐》。有些“黑色幽默”小说则嘲笑人类的精神危机,如巴斯的《烟草经纪人》和珀迪的《凯柏特·赖特开始了》。“黑色幽默”作为一种美学形式,属于喜剧范畴,但又是一种带有悲剧色彩的变态的喜剧,作品中往往流露出悲观绝望的情绪。

24.《青鸟》:梅特林克的代表作,发表于1902年,作品通过两个小孩寻找青鸟的故事表现了作者对穷人生活的同情,对现实和未来的乐观态度和憧憬。剧中运用了意味隽永的各种各样的象征手法。青鸟包含着几层象征意义,它既是独一无二的人类幸福的体现者,又包含着大自然的奥秘;既体现着人类精神上的幸福,又体现着人类物质上的幸福;既关系到现实生活,又关系到理想未来。作者用青鸟这种具体的事物来表示抽象的观念,主要在于说明,人类的幸福是存在的,虽然我们总不能发现,以为离自己很远,但经过千难万险最终是可以找到的,即使会得而复失,也能再次找到。在剧本中,各种有形的和无形的物质、各种动植物、各种思想感情、各种社会现象、甚至抽象的概念和未来的事物都拟人化了,给人的启发具体而形象,具有深邃的哲理意味。

25.“小人物”:特指19世纪俄国批判现实主义文学作品中出现的生活在生活底层的一种小人物形象。他们在社会中处于底层,生活困苦,地位卑微,但又逆来顺受,安分守己,性格懦弱,胆小怕事,成为那些“大人物”统治的牺牲者,是被剥削、被欺凌的典型形象。作家对他们寄予同情与怜悯,并通过这类形象批判沙皇专制制度。普希金以其

短篇小说《驿站长》开了俄国文学中描写“小人物”的先河。

三 名词解释

1. **文学作品的类型**:指文学作品反映现实的方式。根据文学创造的主客体关系和文学作为意识形态对现实的不同反映方式,文学作品可分为现实型、理想型和象征型三种类型。

2. **现实型文学**:是一种侧重以写实的方式再现客观现实的文学形态,其基本特征是再现性和逼真性。这要从两个方面理解:一是再现客观现实。这是现实型文学的主旨。它强调立足客观现实,忠实现实,对现实作冷静的观察、分析,直接揭示现实矛盾。二是写实的方式。这是现实型文学的主要艺术手段。它按生活中各种事物的本来面目,进行精细逼真的描绘。以描写见长,不夸张,不变形,真实地体现客观事物感性状貌。

3. **理想型文学**:是一种侧重以直接抒情的方式表现主观理想的文学形态。其基本特征是表现性和虚幻性。这要从两个方面理解:一是表现主观理想。这是理想型文学的主旨。它突出主观因素,具有明显的理想主义色彩,艺术地创造一个理想的世界,表达作家超越现实的主观愿望。二是直接抒情的方式。这是理想型文学的主要艺术手段。它的情感态度主要以直抒胸臆的方式表达出来,而不像现实型文学那样不动声色地将情感隐藏在客观事物的描绘之中。

4. **象征型文学**:是一种侧重以暗示的方式寄寓审美意蕴的文学形态。其基本特征是暗示性和朦胧性。这要从两个方面理解:一是寄寓审美意蕴。这是象征型文学的主旨。这种意蕴或是侧重客观现实,或是侧重主观感受,都往往有某种超出具体、个别现象的抽象、概括、朦胧的性质。二是暗示的方式。这是象征型文学的主要艺术手段。它侧重以间接的方法去暗示客观规律和主观感受,往往塑造变形的、虚拟的假定性形象,启发读者去体味象外之意。

5. **浪漫主义文学**:兴起于 18 世纪末,大盛于 19 世纪,风靡于欧洲的文学思潮。它以强烈的主观态度、热烈奔放的情感力量、无拘无束的幻想精神、奇特神秘的艺术色彩,成为理想型文学的典型形态。它极端强调主观精神以及其在文学生产中的创造作用,崇尚人的欲望,要求感情的解放,强调自我表现,推崇想象和幻想,追求奇特、神秘的

艺术效果，侧重生活的瞬息万变、精神的动荡不安以及富于特征性和神秘性的各种奇特现象。因而在浪漫主义文学中充满了夸张的形象、异常的情节、虚幻的神话色彩和奇特的异国情调。

6. **现实主义文学**：19 世纪 30、40 年代形成的文学思潮。它以强烈的真实性、典型性和批判性成为现实型文学的典型形态。它提倡按照生活的本来面目进行写作，面对现实、反映现实、再现现实。全面地深入现实社会的各个层面，既要进行精细入微的刻画，又要进行历史长卷式的宏观展示。同时它还赋予人物性格以极大的历史感和丰富性，在多重社会关系中塑造典型形象，表现典型环境。并且对现实社会中的丑恶现象进行犀利的分析，深刻的批判，表现出对现实的强大的理性批判精神。

7. **象征主义文学**：19 世纪 70 年代形成的文学思潮。它强调艺术的创造，主张艺术不应当只是描写客观世界，而应揭示隐藏在客观世界背后的真实，显示人的心灵状态。在表达方式上注重暗示，认为人的精神与自然万物息息相通，在可见的事物与不可见的意识之间，存在对应或默契。因此，可以通过这些主观意识的对应物来暗示出主观精神、心灵状态，通过带有象征意味的客观事物暗示主观精神。它致力于挖掘语言的潜能，打破了词语的单一性、含义的直露性和明确性，在曲折性与含蓄性中突出语句的转义，暗示复杂的、难以言喻的情感状态，成为象征型文学的典型形态。

8. **二十世纪批判现实主义文学**：是 19 世纪现实主义文学的发展和深化。一方面保持现实主义原则的基本核心，一方面又吸收 20 世纪的科学研究成果，在加深对人本身的认识的同时，也吸收现代主义不同流派的某些手法，大大丰富了自己。文学上，浪漫主义逐渐衰退，客观真实地描绘现实生活，用人道主义批判社会弊病和人性缺陷，追求细节真实性，塑造典型性格，逐渐成为作家们的主要倾向。司汤达率先提出现实主义的文学纲领，后经法国的巴尔扎克、俄国的别林斯基的进一步发展，形成理论支柱。各国出现一些大作家，大作品，其主要特征是对社会生活、事件大幅度地审美概括，不断地深入事件的动因的各个层次，关心人的命运，为其艰难的处境而焦虑不安，以及探究人的内心最隐蔽的欲望的源泉。主要代表作家有英国的高尔斯华绥、德国的托马斯·曼、法国的罗曼·罗兰等。



9. **社会主义现实主义文学**:20世纪重要的文学思潮之一。其主要特点是把革命的政治倾向性与艺术描写的真实性高度结合起来,力求在现实的革命发展中真实地再现现实。此外,它把革命浪漫主义作为自己的重要组成部分,从革命现实出发,展望胜利的明天,鼓舞人们为实现伟大的理想而奋斗,表现革命的理想主义精神。其主要代表作品有高尔基的《母亲》、法捷耶夫的《毁灭》、奥斯特洛夫斯基的《钢铁是怎样炼成的》等等。

10. **"两结合"型文学**:在20世纪中叶中国革命和建设时期出现的革命现实主义与革命浪漫主义相统一的文学样式。它既注重现实,又注重理想,二者相辅相成,相得益彰。一方面它强调以革命的现实主义为基础,在马克思主义指导下,对现实生活进行深入观察,科学分析,真实反映。在表现具体的、感性的真实的同时,还要反映出历史的、本质的真实,并能够把握生活发展的规律,描绘出现实发展的趋势。另一方面,它要求以革命的浪漫主义为主导,站在革命理想主义的高度看待现实,从题材、形象、情节、细节直至创作的全过程都贯穿革命理想主义,用这种理想来指导对现实发展的描写,把现实与理想有机地结合起来。其主要代表作有毛泽东的诗词和《红旗谱》、《红岩》、《红日》、《青春之歌》、《创业史》等。

11. **现代主义文学**:20世纪西方文学中许多创作方法和文艺流派的总称。它包括后期象征主义、表现主义、超现实主义、存在主义、荒诞派、新小说派等文学流派。它反对模仿、再现现实,反对按客观生活的本来面目反映社会生活,追求个体主观情感不受限制的充分表现,强调非理性的现实、心理化的现实、梦幻的现实和超现实,把文学看作完全的自我表现。因而,在作品中大量运用变形、荒诞、象征等表现手段,突出虚幻性和假定性。为表现超感觉的激情和难以捉摸的内在现实,普遍运用非常态的、变形的艺术假定性手段,如奇特的比喻、极度的夸张,使对象象征化。其代表作品有卡夫卡的《变形记》、《审判》等。

12. **文学作品的体裁**:指文学作品话语系统的结构形态。主要有诗、小说、剧本、散文和报告文学等。

13. **诗**:是一种语词凝练、结构跳跃、富有节奏和韵律、高度集中地反映生活和表达思想感情的文学体裁。可以分为抒情诗与叙事诗,格律诗与自由诗等。其基本特征是凝练性、跳跃性和节奏韵律性。

14. **小说**:是一种侧重刻画人物形象、叙述故事情节的文学样式。可以分为长篇小说、中篇小说与短篇小说,文言小说与白话小说等等。小说的基本特征是:深入细致的人物刻画,完整复杂的情节叙述,具体充分的环境描写。

15. **剧本**:是一种侧重以人物台词为手段、集中反映矛盾冲突的文学体裁。可以分为悲剧、喜剧与正剧,独幕剧与多幕剧等。其基本特征是:浓缩地反映现实生活,集中地表现矛盾冲突,以人物台词推进戏剧动作。

16. **散文**:有广义散文与狭义散文之分。广义的散文既包括诗歌以外的一切文学作品,也包括一般科学著作、论文、应用文章。狭义的散文即文学意义上的散文,是指与诗歌、小说、剧本等并列的一种文学样式。包括抒情散文、叙事散文、杂文、游记等等。文学散文是一种题材广泛、结构灵活,注重抒写真实感受、境遇的文学体裁。其基本特征是:题材广泛多样,结构自由灵活,抒写真实感受。

17. **报告文学**:是一种在真人真事基础上塑造艺术形象,及时反映现实生活的文学体裁。其基本特征是及时性、纪实性、文学性。

四 问答题详解

1. 如何认识现实型、理想型、象征型文学与现实主义、浪漫主义文学的关系?

答:现实型、理想型、象征型文学是从逻辑上对文学类型进行的总体划分,它适合于不同历史时期的文学形态,具有普遍性的意义。而现实主义、浪漫主义文学则是文学发展过程中的一些历史形态,它们有特定的历史内涵,不能用来指称所有历史时期的文学类型。但二者有密切的关系。近代文学中的现实主义、浪漫主义文学思潮和文学运动使现实型、理想型、象征型文学形态得以独立、充分的发展;而现实主义、浪漫主义文学则成为现实型、理想型、象征型文学的典型形态,它们较完全地体现了现实型、理想型、象征型文学的类型特征。

2. 谈谈象征型文学与现实型、理想型文学的区别。

答:(1)现实型文学侧重于再现客观现实,理想型文学侧重表现主观理想,而象征型文学则侧重于寄寓某种审美意蕴。这种意蕴或侧重客观,或侧重主观,但都具有某种超出具体现象、个别事物的抽象性、

概括性。(2)现实型文学和理想型文学的再现与表现都具有直接性。再现是通过对生活现象的直接描绘反映现实;表现是以直抒胸臆表达某种情感态度。而象征型文学则以暗示的方法间接地传达某种观念、意味。(3)现实型文学和理想型文学的思想内容、情感意义是相对明确的,而象征型文学的审美意蕴则是朦胧、多义、含蓄的。(4)现实型文学侧重从现实中取材,逼真地描绘客观事物,强调感性状貌和细节的真实;理想型侧重从神话、传说、历史故事、民间传奇中取材,并充分运用夸张、变形、虚构的方法,不求生活的真实,而遵循情感的逻辑;象征型文学则从现实中取材,或虚构事物形象,但这些都经过加工处理,成为概括性、虚拟性很强的假定性形象。(5)在表现手段上,现实型文学注重写实,理想型文学偏于夸张虚构,象征型文学则以主观变形的方法使其具有超越自身的内涵。如形象本身(人物,场景,物件等等)的变形,形象之间关系(人与人,人与物等等)的变形。

3. 运用文学类型理论分析当代文学作品。

答:本题可以选择不同角度加以分析。(1)对当代文学作品进行类型划分研究,指出哪些作品是现实型的,哪些作品是理想型的,哪些是象征型的,并概述其类型特征。(2)对某部作品的类型特征进行分析。如某部作品是象征型的,便对其象征意蕴,暗示手段等进行具体说明。(3)在与古代、近代、现代文学类型的比较中,探讨当代文学的类型特点。

4. 现代主义文学的类型特征是什么?

答:现代主义文学不同程度地继承和发展了浪漫主义和象征主义文学的某些因素,是理想型和象征型文学的多向演变形态。其主要特征是:(1)主观性。现代主义文学反对模仿、再现客观现实,追求个人主观情感不受任何限制的充分表现,强调非理性的、心理化的、梦幻的现实。(2)假定性。它大量运用变形、荒诞、象征等表现手段,突出了虚幻性和假定性。作品中充满非常态的变形形象、极度的夸张、朦胧的象征和荒诞的情节等。如卡夫卡的小说《审判》中,银行职员约·K在自己30岁生日那天的早晨突然被捕。至于罪名是什么,却不得而知,而银行监督又宣布他仍有行动自由。K被交法庭审判是荒诞的,是谁陷害他、他的罪名是什么,也始终是个谜;而K最后顺从地、不作任何反抗的被人处死,也是荒诞的。这种假定性的荒诞向人们展示了

资本主义的统治已经变成了一架巨大的、失去理智的极端残忍的吞噬人的机器。

5. 从诗歌基本特征看其抒情表现的艺术特长。

答：诗是一种语词凝练、结构跳跃、富有节奏和韵律、高度集中地反映生活和表达思想感情的文学体裁。它具有凝练性、跳跃性和节奏韵律性。从诗的基本特征可见，它不便于像小说等体裁那样通过较详尽的描写，较长的篇幅去再现客观生活面貌，但它那言简意深的词句、按想象、情感逻辑安排的跳跃性结构和含情蕴意的节奏、韵律，使它更长于直接或含蓄的自由抒发主观情感。

6. 比较散文与报告文学的真实性。

答：散文与报告文学都要求以真实的生活现象为表现内容，不像小说、戏剧那样可以虚构，但二者的真实有不同的特点。报告文学的真实性侧重于真实的事件。其叙事成分、记人成分大大多于抒情与议论，对真实事件发生过程的形象描述是其突出的特征。散文的真实性更侧重于真实的感受。无论叙事、写景、记人都是为了抒发作者对这些事、景、人的真切情感。作品重在创造一种抒情气氛，直接的抒情和议论占有极大比重。

7. 比较小说与剧本在反映生活方面的异同。

答：相对于诗、散文等文学体裁，小说与剧本都倾向于对现实生活的再现和人物形象的塑造。但在反映社会生活方面，二者有不同之处。小说在反映五光十色、丰富多样的社会生活方面具有较大的自由度和优势。它那深入细致的人物刻画，完整复杂的情节叙述和具体充分的环境描写等特征，使其可以更广泛全面地描绘社会生活。剧本在反映社会生活方面具有集中性、浓缩性的特点。特定的舞台时空限制，要求剧本用较短的篇幅，较少的人物，较单纯的情节，将生活内容概括地、浓缩地加以反映，并通过集中表现矛盾冲突增强反映生活、表现情感的效果。

8. 如何看待现代主义？

答：现代主义严格说来并不是一种文学类型，也不是一种统一的文学流派，它指的是西方从近代文学向现代文学转变与发展中涌现的诸多文学观点、文学流派综合而成的颇为庞杂的具有世界影响的文学思潮；是西方现代文学的一个组成部分，包括象征主义文学、意识流小

说、超现实主义、表现主义、存在主义、荒诞派、新小说、黑色幽默等。现代主义有着鲜明的特征：首先，对传统采取否定的态度，在文学观念与文学创作上都注重标新立异。其次，在处理文学与现实的关系上，它认为一切真实都只能是主观的真实、心理的真实，强调主观性和自我表现。再次，在塑造人物形象上，现代主义文学不注重塑造个性鲜明、性格典型的人物形象，而着重表现人的全面异化。因此，现代主义文学作品中的人物大多是非英雄、反英雄，是被社会扭曲了的卑微、孤独、无所作为的弱者。所以，在现代主义文学作品中，我们不难看到古怪的形式，颠倒错乱的时空，离奇的情节，复杂的结构和艰涩的语言。作为西方现代社会的产物，现代主义文学作品所表现的思想内容对人们认识西方现代社会及其弊端有一定的意义，但是它一味地表现人的变形、人的异化、人的被扭曲的心理，乃至表现人的隐秘，甚至表现那些下意识的东西，则需要辨析。就艺术表现手法来说，现代主义文学所用的心理独白、自由联想、时空颠倒、多层结构、多角度叙述等丰富了文学的艺术表现手法，可以作为我们发展当代文学的借鉴；但是，现代主义文学的所谓自动写作、梦境记录、无标点等等，则违背了文学创作的艺术规律，有损文学创作的艺术形式。

五 历年真题

1. 以巴尔扎克作品为例，试论法国批判现实主义文学的基本特点。（复旦大学 1995 年）

答：19 世纪文学的主流是批判现实主义文学，法国也不例外。它侧重客观、真实地描绘现实生活。具有很强的批判性、暴露性、改良性。特别注重社会底层及“小人物”的悲剧命运。善于塑造典型环境中的典型性格，并注意细节的真实。而法国文学更具有鲜明的特色：(1)反映资产阶级与贵族阶级的矛盾。以巴尔扎克的作品集《人间喜剧》为例，在《古物陈列室》和《农民》中，作者通过描写资产阶级和贵族间的矛盾，来揭露封建贵族必将灭亡的客观历史规律。名门贵妇鲍赛昂夫人的盛衰史和贵族阶级的盛衰史紧密相连。《高老头》中她情场失意，被资产阶级小姐击败被迫离开巴黎，是贵族厄运的写照。《弃妇》中男爵卡斯顿经不起金钱的诱惑，抛弃了她。贵夫人再次遭到社会的弃绝。就这样资产阶级妇女靠金钱击败了贵族妇女并代替她们

活跃于上流社会。(2)揭露了金钱的罪恶。《欧也妮·葛朗台》中葛朗台因财产问题而干涉女儿的爱情,断送了女儿的青春,最终成为金钱的牺牲品。(3)描写了个人反抗者形象。在巴尔扎克作品中,有对共和主义者的赞美和对社会理想的探索,但是他对共和主义者的思想实质并不完全理解,又看不到他们是高尚品德的人。这是因为作家以抽象的人道主义为出发点来批判黑暗现实,难以找到准确变革社会的道路。《幻灭》中的克雷斯蒂安、《农民》中的尼雪龙的艺术形象虽不够丰满,但描写他们的精神却十分突出。尽管资产阶级的思想武器是人道主义,政治主张是改良主义,但个人反抗者的抗争表达了人民群众对资本主义制度的不满和抗议,体现了批判现实主义的突出特点:真实和广阔地反映社会生活,深刻地揭露现实矛盾和批判社会罪恶。

2. 简述现实主义文学在19世纪法国和20世纪中国的发展历程,并简要勾勒它的基本艺术手法和美学特征。(复旦大学2000年)

答:法国是欧洲现实主义文学的发源地。19世纪30、40年代的法国现实主义文学以描写封建贵族与新兴资产阶级的矛盾以及资产阶级内部矛盾为主,在表现出对现实强烈的批判性和揭露性的同时,也流露了对封建时代的依恋之情。司汤达和巴尔扎克是法国现实主义的奠基人。1830年,司汤达的长篇小说《红与黑》实践了现实主义创作原则,它的发表标志着现实主义文学的形成。巴尔扎克的《人间喜剧》使现实主义从理论到创作都臻于完善,它代表了西欧现实主义的最高成就。从19世纪50年代起,法国现实主义强调科学精神,表现出客观冷峻的风格,早期现实主义的社会批判精神有所削弱。这种创作风格的倡导者和代表人物是福楼拜,他是法国19世纪后期现实主义的重要代表。小仲马和都德紧跟其后,继续推动着现实主义文学的发展。而19世纪中后期出现的巴黎公社文学,是一种新颖的现实主义文学,又称无产阶级文学。它真实地反映了无产阶级和广大劳动人民的斗争生活,表现了无产者为理想而奋斗的革命激情。其中最有代表性的有欧仁·鲍狄埃,路易丝·米雪尔等。鲍狄埃创作了不朽的无产阶级战歌《国际歌》;路易丝·米雪尔是公社的著名诗人和社会活动家,有"红色圣女"之称,她写过许多充满革命激情的诗歌,著名的有《红石竹花》。巴黎公社文学为20世纪世界无产阶级文学的发展奠定了基础。

20世纪的中国是一个经历着社会和思想巨大变化的国家,封建社

会的灭亡和西方文明的入侵带给人们一系列的冲击,社会形态的剧烈变化给文学发展带来了巨大的契机。以鲁迅为代表的五四文学高举现实主义大旗,出现了一大批杰出的作家和作品。五四以后的十多年间,乡土派小说、社会分析小说、京派小说、七月派小说等文学流派的产生推动了中国的现实主义文学的发展。以茅盾、叶绍钧、王统照、冰心等为代表的一大批作家用朴素的写实手法探索着生活的意义和出路。解放后,出现了一大批反映农村阶级斗争和生产实践的优秀作品。柳青的《创业史》,周立波的《暴风骤雨》等均是佳作。这时期出现的"红色经典"小说更是生动地再现了革命岁月。"文化大革命"后,"伤痕小说"、"反思小说"的出现继续着现实主义对人的关注的精神。80 年代改革开放以来作家们把目光投向了由此而出现的诸多新问题。与此同时,对下岗工人,对农民工的关注成为 20 世纪末现实主义文学的聚集点。

由此,我们不难发现现实主义文学的基本手法和艺术特征。首要特征是关注现实的文学精神。这种文学精神具体表现为按照作家自己观察到、感受到、把握到的生活的本来面目进行创作。关注现实、正视现实、忠于现实,按照生活的本来面目进行描写,是现实主义的基本特征。其次,富于真实感、真实性是现实主义文学的又一特征。这是与现实主义文学按照生活的本来面目再现和表现生活相适应的。现实主义文学的真实是一种比生活表面更高的真实,是表现和揭示了隐藏在生活表面现象之内的底蕴的真实。此外,注重写实白描的艺术手法是现实主义文学类型的又一个特征。这样,才能显得真实,才能忠于生活的本来面目。

3. 为什么说"诗是被热烈的感情蒸发了的水汽之凝结"(闻一多语)?这句话概括了诗歌的哪些特点?(华中师范大学 2000 年)

答:诗歌是包含着强烈的情感和丰富的想象,运用比兴、象征、拟人、隐喻、反复、重叠等表现手法,更集中概括地表现诗人情思,语言生动、凝练,富于节奏和韵律的文学作品。之所以说"诗是被热烈的感情蒸发了的水汽之凝结",一方面是因为诗歌具有强烈的情感。诗歌最根本的特性是强烈的情感和丰富的想象。一切诗歌都以情感作为自己始终不渝的表达对象,诗歌对于情感的表现或慷慨悲歌,或辗转反侧,或大悲欲绝,或悱恻不已,都显得强烈而浓郁,缠绵而悠长。另一

方面，诗歌的语言是经过概括和提炼的，所以特别凝练。它以尽可能经济的诗句表达尽可能丰富的内容和密度尽可能大的情思，甚至要求每个词都有极强的表现力，做到一言穷理，两字穷形，以少总多，使情貌无遗。

4. **现代主义文学。**（*厦门大学 2000 年*）

答：20 世纪初以后西方各个反传统的文学流派、思潮的统称。严格说来并不是一种文学类型，也不是一种统一的文学流派，它指的是西方从近代文学向现代文学转变与发展中涌现的诸多文学观点、文学流派综合而成的颇为庞杂的具有世界影响的文学思潮；是西方现代文学的一个组成部分，包括象征主义文学、意识流小说、超现实主义、表现主义、存在主义、荒诞派、新小说、黑色幽默等。它的主要特征是：反对古典的艺术传统，在题材上、技巧上标新立异，在精神上则带有歇斯底里的疯狂性质；作家们用意不在描述外在世界的表面真实，而在于发掘客观生活中深藏的矛盾问题，表达人类的精神惶恐，观照人类精神的终极。在艺术风格上，广泛运用意象比喻、不同文体、标点符号甚至拼写方法和排列形式来暗示人物在某一瞬间的感觉、印象和精神状态；作品结构变化突兀、层次繁多；故事情节似有若无，怪诞荒谬；人物形象扑朔迷离，违背常情常理。一般认为，英国的乔伊斯，法国的普鲁斯特和用德语写作的奥地利犹太作家卡夫卡，是欧美现代主义文学的代表人物。

5. **通感。**（*南开大学 2000 年*）

答：艺术通感又称通觉、联觉、移觉或连带感觉，是指在各种艺术符号的流动中，从感知、表象到意象的各种感觉挪移、转化、渗透、互通审美体验的心理过程。19 世纪后期，法国象征派首先提出这一概念，用它来分析人的审美过程，并以此来指导创作。人们通过视觉、听觉、触觉、味觉、嗅觉等各种器官感知外界事物，在一般情况下彼此不能相互交错。但在特殊情况下，五官功能感觉到的效果却能够互相转化，彼此沟通，不分界限。把某种感官上的感觉转移到另一种感官上，这就叫做“通感”或“移觉”。如：“风来花底鸟语香”，是将听觉的声音转化为嗅觉的气味；“风随柳转声皆绿”，是将听觉的声音转化为视觉的颜色；“鸟抛软语丸丸落”，这是将听觉的声音转化为视觉的形象。

6. 比较古体诗与近体诗的不同特点。(南开大学 2000 年)

答:首先,古体诗在句子和字数上是多种形式的,有三言古诗、四言古诗、五言古诗、七言古诗,称三古、四古、五古、七古、七言以上的称杂言古诗。而近体诗只有五言和七言两种。从句数上看,古体诗最短的只有两句,多的如屈原的《离骚》全诗就有 372 句,2400 余字,是流传至今最长的诗。而近体诗则限定为四句或八句,只有长律可以超过八句。其次在用韵上,古体诗有以下几个特点:(1)全诗可以用平声韵也可以用仄声韵,还可以随意转换为其他韵;(2)一首诗可以每句都用韵,不限于偶数句子。用韵的字可以重复;(3)可以用邻韵,还可以上声、去声通押。总之古体诗用韵是比较自由的。而近体诗用韵的规矩就非常严格,一首诗限用一个韵;除第一句可用韵,也可不用韵外,其余句子都在偶数句用韵;用于韵脚的字不能重复;不用韵的句子其末一字,平仄声不能与用韵句子的末一字相同;除起句外不能用邻韵。因为近体诗主要用平声韵,自然谈不上在仄声中,上、去声通押。此外,近体诗在一个句子中,句子与句子之间的平仄安排上,还有许多讲究,律诗还要对仗,可这些规矩在古体诗中都不存在。因为古体诗的形式比较自由,又不限句数,使它的含量比较广泛,所以近体诗形成之后,并没有完全取代古体诗的位置。唐代和唐代以后的许多著名诗人,都是既写近体诗,也写古体诗。一直到今天,在全国性历次诗词大赛获奖作品中,古体诗仍然占有相当的比例。

7. 象征型文学的特征。(北京师范大学 2001 年)

答:象征型文学是一种侧重以暗示的方式寄寓审美意蕴的文学形态。这种意蕴或侧重客观,或侧重主观,但都具有某种超出具体现象、个别事物的抽象性和概括性。它的基本特征是暗示性和朦胧性。一、暗示性:暗示是象征型文学寄寓意蕴的方式。暗示指词语寄寓某种超出本义的内涵,它不同于现实型的再现和理想型的表现,现实型文学和理想型文学的再现与表现都具有直接性。再现是通过对生活现象的直接描绘反映现实;表现是以直抒胸臆表达某种情感态度。而象征型文学则以暗示的方法间接地传达某种观念、意味。通过暗示的方法,象征型文学更突出了文学形象的意义的超越性。二、朦胧性:朦胧指词语含有多层不确定的意义。象征型文学的暗示不能用单一的确定的意义去概括,其审美意蕴是朦胧、多义、含蓄的。象征型文学从现

实中取材，或虚构事物形象，但这些都经过加工处理，成为概括性、虚拟性很强的假定性形象。在表现手段上，不同于现实型文学的注重写实，理想型文学的偏于夸张虚构，象征型文学常常以主观变形的方法使其具有超越自身的内涵，如形象本身（人物、场景、物件等等）的变形，形象之间关系（人与人，人与物等等）的变形，这些变形使审美理解更具有突出的非明确性。

8. **古典主义。**（厦门大学 2001 年）

答：产生于 17 世纪的法国，流行于欧洲各国的文学思潮。主要特征为崇尚理性，拥护王权，重视类型，强调教化，追求高雅与标准化，在戏剧方面成就最为突出，提出了戏剧“三一律”的概念。代表作家有悲剧大师高乃依、拉辛，喜剧大师莫里哀等。

9. **二分法。**（首都师范大学 2001 年）

答：文学种类的划分方法之一。二分法是把所有的文体划分为韵文和散文两大类。我国很早就有文与章之分，刘勰将文体分为“文”和“笔”；古希腊的亚里士多德根据文体的语言是否押韵将史诗、戏剧等一切有韵文体统称为诗，无韵文体则包括各种各样的文学和非文学，乃至应用文体。由于这种分类法过于笼统，不能反映各类文学在题材特征、构思方式和情感体验方式以及表现手法上的特点，所以事实上这种划分方法早已不用。

10. **诗的基本特征。**（南京师范大学 2002 年）

答：诗是一种语词凝练、结构跳跃、富有节奏和韵律、高度集中地反映生活和表达思想情感的文学体裁。其基本特征是凝练性、跳跃性和节奏韵律性。凝练性体现在用高度概括的艺术形象，极其精练的文学语词，最集中地反映社会生活和表达思想感情。跳跃性表现在结构上，诗遵循想象和情感的逻辑，超越时间和空间，有时间上的，空间上的，时空综合的，由客观动态向主观动态的，关联式动作的，平行式的，对比式的跳跃等等。诗的节奏主要指诗句中长短，强弱不同的音有规律地变化。诗的韵律，也称押韵，是指同韵母的字在相同位置上有秩序地重复出现，这样就形成了节奏性和韵律感。

11. **论文学典型艺术魅力的表现与实质。**（南京师范大学 2002 年）

答：艺术魅力是文学作品的诸种审美素质衍生出来的综合性审美效应。这在文学典型上更为集中地表现出来。文学典型的艺术魅力



可从两方面考察：魅力的表现和魅力的实质。魅力的表现，有这样三方面：吸引力、感染力和震撼力。吸引力，与排斥力相对，是说文学典型对于读者具有强大的吸附力量，令其充满好奇心或关注渴望。感染力，与强制力相对，是说文学典型对于读者具有情感上的感动效果，能引发其倾心服膺。震撼力，与通常那种平和的作用力不同，文学典型应当能向读者施加强烈的心灵震荡和摇撼力量。魅力的实质，有这样四方面：真实性、新颖性、诚挚性和蕴藉性。真实性，是说文学典型应当通过现实关系的真实描写而体现丰富深刻的历史内容。新颖性，是说文学典型应当具有独创性。诚挚性，是说文学典型应当既使典型人物体现出符合其性格逻辑和生活境遇的诚挚感情，又通过这种典型刻画而使作者自己的诚挚人格态度和情感折射出来。蕴藉性，是说文学典型应当给读者一种蕴藉含蓄和挖掘不尽的艺术诱惑力，令其反复玩味、百读不厌。这也正突出表明了文学典型的多义性。《红楼梦》中的林黛玉正是一个富于艺术魅力的典型形象。她美丽且聪慧，孤傲而忧伤，执著地追求美好的爱情，这个形象具有强大的吸引力、感染力和震撼力。她的性格与命运，有力地揭示了清代社会的生活真实，体现了作者的高度独创性，令人回味再三。

12. **剧本。**（北京师范大学 2003 年）

答：剧本是一种侧重以人物台词为手段，集中反映矛盾冲突的文学体裁。剧本可以分为悲剧、喜剧与正剧；按场次分，还可以分为独幕剧与多幕剧等。其基本特征是：浓缩地反映现实生活，集中地表现矛盾冲突，以人物台词推进戏剧动作。

13. **现实型文学。**（北京师范大学 2003 年）

答：是一种侧重以写实的方式再现客观现实的文学形态。其基本特征是再现性和逼真性。这要从两个方面理解：一是再现客观现实。这是现实型文学的主旨。它强调立足客观现实，忠实现实，对现实作冷静的观察和分析，直接揭示现实矛盾。二是写实的方式。这是现实型文学的主要艺术手段。它按生活中各种事物的本来面目，进行精细逼真的描绘；以描写见长，不夸张，不变形，真实地体现客观事物感性状貌。

14. **以雨果的《悲惨世界》和巴尔扎克的《人间喜剧》(至少一篇)为例，分析浪漫主义与现实主义在创作方面的区别。**（复旦大学 2003 年）

答：首先，浪漫主义的突出特征在于向往理想的文学精神，现实主

义则崇尚关注现实的文学精神。浪漫主义以一种超越现实的文学精神特别执着于对理想的向往和追求,用主观理想代替客观现实,竭尽全力表现人应有的生活图景。浪漫主义在表现现实上,强调主观与主体性,侧重表现理想世界,把情感和想象提到创作的首位,常用热情奔放的语言、超越现实的想象和夸张的手法塑造理想中的形象。雨果的作品气势恢弘,具有强烈的理想主义色彩,表现了对中下层人民群众的深厚同情,是法国也是欧洲浪漫主义文学的杰作。《悲惨世界》中的加西莫多虽然面貌丑陋,但是他心地善良,品格高尚。作家在他的身上寄托了对理想人物的向往和对理想生活的追求。与浪漫主义作家不同,现实主义作家偏重于描绘客观现实生活的精确的图画,而不是直接抒发自己的主观理想和情感。他们主张作家要像镜子那样如实地反映现实,他们的社会理想和道德激情往往是通过对生活的具体的、历史的真实描绘而自然地流露出来的。其次,现实主义注重在深入细致地观察、体验现实生活的基础上,对客观事物加以典型化,强调从人物和环境的联系中塑造典型性格。而浪漫主义注意人物理想化而忽视客观环境影响,具有很强的主观性,强调人是社会环境的产物。巴尔扎克的《人间喜剧》不但真实地描绘了法国社会各阶层的生活和风貌,而且通过塑造资本主义社会形形色色的典型形象,"给我们提供了一部法国'社会',特别是巴黎'上流社会'的卓越的现实主义历史"。另外,在题材上,浪漫主义的明显特征是对大自然的极力歌颂。浪漫主义崇尚大自然的壮丽景色,把大自然作为主要的表现对象。现实主义扩大了文艺题材的范围,使它成为综合反映整个时代各阶层的生活风尚和错综复杂的历史事件的广阔社会历史画面。特别注重描绘社会的黑暗现象,具有强烈的批判性或揭露性。他们反对浪漫主义逃避现实、偏爱用历史题材或异域情调来寄托主观理想的做法,主张文学要抛弃专写伟大人物和伟大事迹、追求曲折离奇的情节的俗套,有意识地描写社会下层人物和日常生活习俗。巴尔扎克在自叙《人间喜剧》的创作意图时,就明确地宣布:"法国社会将是一个历史学家,我只能当它的书记。"他立志"完成一部 19 世纪法国的作品","写出许多历史学家所遗忘了的历史,即人情风俗的历史"。最后,在艺术手法上,在人物刻画方面,现实主义作家不但善于通过环境和生活细节的具体描写来烘托、突出人物的性格特征,而且注重人物的心理描写,力求深

入细致地揭示出人物内心的矛盾变化。这种追根究底地探索人的复杂内心世界的心理描写，构成了现实主义在艺术上的特征之一。现实主义的另一艺术特色，是充分运用讽刺手法，以加强批判揭露的力量。而浪漫主义则更多地运用大胆的幻想、异常的夸张等艺术手法，以超现实的情节、浓郁的色彩、华丽的语言，把历史传说、神话故事、自然奇观、异域风情等有机结合起来，编织出不同寻常的理想世界。

15. **小说的基本特征主要是(　　)、(　　)。**(兰州大学 2004 年)

答：深入细致的人物刻画　完整复杂的情节叙述）和（具体充分的环境描写

16. **17 世纪欧洲古典主义戏剧创作所遵循的“三一律”法则是(　　)、(　　)、和(　　)的“三个一律”。**(兰州大学 2004 年)

答：一天的时间　一个完整的情节　一个地点

17. **象征型文学是一种侧重以暗示的方式寄寓审美意蕴的文学形态，其基本特征是(　　)和(　　)。**(兰州大学 2004 年)

答：暗示性　朦胧性

18. **联系文学思潮，论述文学类型在现代的多向演变。**(兰州大学 2004 年)

答：人类文学活动发展到 20 世纪，文学作品的类型形成了新的结构形态，产生了多向的演变。

(1)批判现实主义文学继续发展，深化了现实型文学。20 世纪批判现实主义文学一方面保持了现实主义原则的基本核心，另一方面又吸收了现代主义不同流派的某些手法，大大地丰富了自己。对社会生活、事件大幅度地审美概括，不断地深入事件动因的各个层次，关心人的命运，为其艰难的处境而焦虑不安，以及探究人的内心最隐蔽的欲望的源泉，成为批判现实主义的普遍特征。主要代表作家有高尔斯华绥，托马斯·曼，罗曼·罗兰等。(2)出现了“社会主义现实主义”和革命的现实主义与革命的浪漫主义两结合型的文学，使现实型与理想型文学在社会主义条件下得以综合发展。随着社会主义的产生与发展，社会主义现实主义文学在 20 世纪成为重要的文学思潮。它把革命的政治倾向性与艺术描写的真实性高度统一起来，从革命现实出发，展望胜利的明天，鼓舞人们为实现伟大的理想而奋斗，这是社会主义现实主义文学与其他现实主义文学的重要区别之一。其主要代表作品有高尔基的《母

亲》,法捷耶夫的《毁灭》,奥斯特洛夫斯基的《钢铁是怎样炼成的》等。而在中国革命和建设时期出现的"两结合"型文学则既注重现实,又注重理想,二者相辅相成。它以革命的现实主义为基础,以革命的浪漫主义为主导,从题材的摄取,形象的塑造,情节的安排,细节的描写,直至创作的全过程,都把现实与理想有机的统一起来,用革命理想激励人们前进。毛泽东的诗词以及《红旗谱》,《红岩》,《红日》,《青春之歌》,《创业史》等都是这类文学的代表作。(3)在浪漫主义和现实主义文学基础上兴起的现代主义文学思潮,使理想型与象征型文学发生了衍化。在19世纪象征主义文学的基础上,相继出现了后期象征主义、表现主义、超现实主义、存在主义、荒诞派、新小说派等文学流派,汇成了一股现代主义文学思潮。现代主义文学反对模仿、再现现实 ,反对按客观生活的本来面目反映社会生活,追求个体主观情感不受限制的充分表现。它强调非理性的现实,心理化的现实,梦幻的现实,超现实。认为文学的任务就是描述人的心理要素,把文学归结为自我表现。主要代表作品有卡夫卡的《变形记》、《审判》等。现代主义文学不同程度地继承和发展了浪漫主义和象征主义文学的表现性、虚幻性和假定性特征,使理想型和象征型文学发生了多向的流变。

19.**"第二十二条军规"。**(**北京大学**2005**年**)

答:《第二十二条军规》是美国作家约瑟夫·海勒的成名作,属于现代主义流派的黑色幽默,以第二次世界大战期间,驻扎在皮亚诺扎岛的一支美国空军飞行大队的活动为题材。但并未具体描写战争,作家只是怀着一种深刻厌恶以至绝望的情绪,借用战争这个宽广而又充满混乱感的舞台,表现他主观感受到的社会荒谬和个人在这个社会中的处境及命运。作者不惜用歪曲现象以至使读者不住对本质发生怀疑的惊世骇俗之笔,用不可能来表现可能发生或实际上发生的事情,从反面揭示他所处的现实生活的本质。在结构上一反常规。事件的脱节,时间的零碎化,对话和叙述的不合逻辑性,叙事顺序的内在性(不按实际的编年顺序),故事总体的二律背反,以及其公认的超现实主义、黑色幽默和模仿史诗的特征,都证明该小说在类别上无疑属于本世纪中期以来盛产的实验小说。由于它完美地体现了"黑色幽默"文学"把握时代"的魅力、"表现了时代的特征"而成为20世纪60、70年代美国青年,尤其是大学生的必读作品。"第二十二条军规"也成了

“无法摆脱的困境”的代名词进入了美国人的日常语言。

20. **结合俄罗斯批判现实主义文学论述从“小人物”到“多余人”以及到“新人”的发展历程。**(北京大学 2005 年)

答:俄国现实主义文学形成于 19 世纪 30 年代,它的整个发展过程始终与俄国蓬勃开展的人民解放运动紧密联系。由于俄国封建主义势力特别顽强,资本主义发展比较缓慢,与西欧相比,俄国的现实主义文学的批判锋芒主要是针对封建农奴制及其残余。(1)普希金在创作上完成了俄罗斯文学由浪漫主义向现实主义的过渡。他的诗体小说《叶甫盖尼・奥涅金》和《别尔金小说集》以俄国现实社会为题材,塑造了俄国文学史上第一个“多余人”形象和“小人物”形象:奥涅金。莱蒙托夫的作品《当代英雄》,塑造了俄国文学史上第二个“多余人”形象即彼巧林的形象。屠格涅夫的《罗亭》中的罗亭是 40 年代俄国贵族知识分子中“多余人”的新典型。40 年代以果戈理为代表的“自然派”的崛起,加强了俄国现实主义文学的批判力量,使农民、城市贫民、小公务员等受苦受难的“小人物”成为文学注意的中心。岗察洛夫的作品《奥勃洛摩夫》中的奥勃洛摩夫是 50 年代的一个“多余人”形象。(2) 19 世纪 50、60 年代,在革命民主派和自由派围绕着废除农奴制而开展的政治思想斗争中,现实主义文学从不同侧面敏锐地反映了时代的重大社会问题。这一时期的作品,特别是长篇小说,由于其题材的广泛、揭露的深度和批判的强度,在欧洲文学中后来居上,具有重大影响。它的一个显著特点,是在加强对黑暗现实的批判的同时,着力于表现“黑暗王国中的一线光明”;开始从描写“小人物”、“多余人”转向表现平民知识分子中的“新人”(车尔尼雪夫斯基的《怎么办?》、屠格涅夫的《前夜》等),反映出下层人民中反抗情绪的滋长(涅克拉索夫的农民题材诗歌,奥斯特洛夫斯基的戏剧《大雷雨》等)。这个时期的文学主人公渐由“多余人”而转向“新人”,“新人”即平民知识分子。“新人”的特点有:出身平民,热爱科学,唯物务实,勇于实践,品德高尚。屠格涅夫也从表现“多余人”转向描写“新人”。《前夜》是第一部反映新人形象——平民知识分子的作品。其中俄国姑娘叶琳娜和保加利亚革命者英沙罗夫是性格坚强,具有崇高理想的新人形象。屠格涅夫在创作这部小说时,认为俄国即将废除农奴制,正处于大变革的“前夜”,他在叶琳娜和英沙罗夫这两个人物身上寄托了自己的“新人”理想,这种

“新人”能为全民族利益而牺牲自我。但当时俄国所面临的是反对专制农奴制度的革命斗争，屠格涅夫强调全民族的利益和各个阶级的联合，便掩盖了当时俄国阶级斗争的实质。车尔尼雪夫斯基的《怎么办？》克服了屠格涅夫的局限，塑造了一批新人的形象：罗普霍夫、吉尔沙诺夫、薇拉（普通的新人），拉赫美托夫（特殊的新人），特别是拉赫美托夫是俄国批判现实主义文学中正面人物的突出典型，也是世界文学中第一个职业革命家的形象。通过这些新人的形象，作者回答了俄国应当怎么办的问题。格里沙是《谁在俄罗斯能过好日子？》中的新人形象。作品揭露了农奴制改革的欺骗性，反映了农民的觉醒，并通过新人形象告诉人们只有为人民的幸福而斗争的战士才是最快乐的。（3）直到19世纪70、80年代，当西欧现实主义的批判力量已经削弱，自然主义日渐明显的时候，俄国现实主义仍在发展和深化。列夫·托尔斯泰后期的创作表现出“最清醒的现实主义”，深刻地反映了广大农民群众在资产阶级民主革命前夕的思想情绪，被列宁誉为“俄国革命的一面镜子”。契诃夫、柯罗连科的创作表现了俄国民主阶层迫切变革现实的愿望和对美好的“新生活”的追求。他们在思想艺术上的探索和革新，使俄国现实主义达到了一个新的高度。

21. 分析下面的短诗《的》，通过对其语言运用和诗歌形式的理解来分析诗歌表达了一种怎样的感情？（复旦大学2005年）

翻出来一件
隔着浓雾的
隔着……的
隔着……的
隔着山隔着水隔着十万里路的
过了四分之一个世纪的
母亲亲手
为孩子织的
放在箱底，沾满着樟脑香的
旧毛衣

答：从这首诗的外形式来看，它将一句话分行排列，把母亲为孩子织毛衣这一个细节放大了，并用划一的“的”字区分出不同的意义单元，形式上表现出跳跃性。而在内形式上，由实而虚，由虚而实，从“浓

雾”、“山”、“水”到“四分之一世纪”，诗人把穿越时空的母爱以跳跃的方式展现在我们的面前，凝聚在面前这件“沾满着樟脑香的旧毛衣”上，对母亲的思念之情跃然纸上。从它的语言上看，用“的”字短语展示了一组组平实而感人的生活镜头，在凝练的语言中表达了无限情思，并且具有很强的节奏感和音乐性。对母爱一咏三叹，无限低回。

22. **自然主义。**（华中师范大学 2005 年）

答：19 世纪 60 年代后发展起来的文学流派。主张用生物学的观点写人，提倡描写的烦琐性，鼓吹无思想性。代表作家有左拉，福楼拜和龚古尔兄弟。与现实主义相同，自然主义也强调客观地反映现实，但自然主义的描摹自然的主张实际上是随便观察到的庸俗的自然、多属偶然现象，反对现实主义通过典型概括的手法反映现实。它要求文学家成为科学家，应按照严格方法进行研究和创作。自然主义者认为，既然作家完成的是科学家的职能，他就应该做到绝对的冷静和客观，而不应流露个人感情和给予评价。

23. **结合具体作品，说明象征型文学的特征。**（湖南大学 2005 年）

答：象征型文学是一种侧重以暗示的方式寄寓审美意蕴的文学形态。这种意蕴或侧重客观，或侧重主观，但都具有某种超出具体现象、个别事物的抽象性和概括性。它的基本特征是暗示性和朦胧性。(1)暗示性：暗示是象征型文学寄寓意蕴的方式。暗示指词语寄寓某种超出本义的内涵，它不同于现实型的再现和理想型的表现，现实型文学和理想型文学的再现与表现都具有直接性。再现是通过对生活现象的直接描绘反映现实；表现是以直抒胸臆表达某种情感态度。而象征型文学则以暗示的方法间接地传达某种观念、意味。通过暗示的方法，象征型文学更突出了文学形象的意义的超越性。(2)朦胧性：朦胧指词语含有多层不确定的意义。象征型文学的暗示不能用单一的确定的意义去概括，其审美意蕴是朦胧、多义、含蓄的。象征型文学从现实中取材，或虚构事物形象，但这些都经过加工处理，成为概括性、虚拟性很强的假定性形象。在表现手段上，不同于现实型文学的注重写实，理想型文学的偏于夸张虚构，象征型文学常常以主观变形的方法使其具有超越自身的内涵，如形象本身（人物、场景、物件等等）的变形，形象之间关系（人与人，人与物等等）的变形，这些变形使审美理解更具有突出的非明确性。

第十章　文学作品的文本层次和文学形象的理想形态

一　本章要点

基本概念	典型　特征化　意境　意象(审美意象)　文本　文学言语层面　文学形象层面　文学意蕴层面　扁平人物　圆形人物　陌生化　自动化　“有我之境”　“无我之境”　心理意象　内心意象　泛化意象　观念意象　寓言式意象　符号式意象
基本原理	文学语言与日常语言的区别 文学形象的特征 文学典型的审美特征 典型人物与典型环境的关系 文学意境的特征 审美意象与一般意象的区别 审美意象的基本特征

二　本章精讲

1. 文学作品的构成观:三国时期经学家王弼在对《周易》诠释时,详明地理清了“言”、“象”、“意”三者之间的关系,认为它们是一个由表及里的审美层次结构。黑格尔提出“意蕴”说,认为艺术作品最先呈现给人的是它的外在形状,通过它可以追寻作品的意蕴和内容。波兰现象学派理论家英加登把文学作品的文本由表及里地分成四个层面:第一个层面是字音及其高一级语音组合,这是文学文本的最基本层面;第二个层面即意义单元,是文学文本的核心层面;第三个层面是多重图式化的面貌,是由意义单元所呈现的事物的大略图影;第四个层面是再现客体,即通过虚拟而生成的“世界”。文学文本一般都具有四个层面。

2. 德国接受美学理论家伊瑟尔将文学作品的文本层次从外到内

的结构特点称为“召唤结构”。

3. 文学形象的高级形态通常分为三种：文学典型、文学意境、文学意象。其中，典型是现实型文学的表现形态，意境是理想型文学的表现形态，意象是象征型文学的表现形态。

4. 典型论：在西方17世纪以前，强调典型的普遍性和类型性，主张类型说。18世纪以后，个性典型观占主导地位，开始重视共性到个性的转变。19世纪80年代末，马克思主义典型观趋于成熟，并占中心地位。20世纪后，马克思主义典型观在社会主义国家中得到应用和发展。在中国：“阶级典型”说——“共性与个性统一”说——“共名”说——“必然与偶然联系”说——“个性出典型”说——“中介－特殊”说。

5.“特征”的概念由德国艺术史家希尔特提出，“特征化原则”是文学典型的首要的和基本的问题。

6. 扁平人物与圆形人物：英国小说理论家E·M·福斯特把小说人物分成两种，一是扁平人物(flatcharacter)，另一是圆形人物(round character)。扁平人物是“依循着一个单纯的理念或性质而被创造出来”，并非“真实人物”，近似一种“概念”。小说家构思的情节支配着人物的行动。有些小说甚至摆明到以“仁慈”、“勇敢”为角色取名。圆形人物则有复杂多面的个性及真实的思想感情，会根据不同的场景，做出不同的反应。在写作中，作者构思的情节，往往为配合人物而改变，甚至会发展出作者原先根本料想不到的阶段。

7.“真实地再现典型环境中的典型人物”这个命题是恩格斯在《致玛·哈克斯》的信中提出来的。

8. 王国维在《人间词话》中将意境分为“有我之境”和“无我之境”。所谓“有我之境”是指那种感情比较直露，倾向比较鲜明的意境。而所谓“无我之境”是指那种情感比较含蓄，不动声色的意境。

9. 意象是中国首创的一个审美范畴，最早出现在《周易·系辞》中。其古义是指用来表达某种抽象的观念和哲理的艺术形象。作为一个概念，“意象”最早出现于汉代王充的《论衡·乱龙》里。

10. 心理意象：即心理学意义上的意象，指在知觉的基础上所形成的呈现于脑际的感性形象。

11. 内心意象：即人类为实现某种目的而构想的、新生的、超前的意向性设计图像。

12. 泛化意象:是文艺作品中出现的一切艺术形象或语象的泛称,基本上相当于"艺术形象"或"文学形象"这个概念,简称"形象"。

13. 观念意象:是指用来表达某种抽象的观念和哲理的艺术形象。如在英雄胸前戴上一朵大红花,在小孩子脖子上挂一副金锁等等都是观念意象。其高级形态是审美意象。

14. 审美意象的分类:从表意的方式这一角度着眼,可以把审美意象分为两种:寓言式意象和符号式意象。寓言式意象是指通过一则故事显示一种哲理或者观念,而这正是这则故事的主旨。其显著特征在于有故事情节。此类意象常见于叙事性作品,以叙事诗、小说和戏剧的形式,通过有情节的整体形象系统实现某种观念的表达。符号式意象是指不具有情节性的整体意象和单个意象。这类意象以它整体的或单个的形象特征,直接暗示和象征着某些观念或哲理,其作用从本质上看,不过是一种表意的符号,所以称为符号式意象。它又分为两类:一类是抽象型,一类是具象型。

15. 陌生化:是俄国形式主义提出的理论。强调文艺创作不能照搬所描写的对象,而是要对这一对象进行艺术加工和处理。陌生化就是要将本来熟悉的对象变得陌生起来,使读者在欣赏过程中感受到艺术的新颖别致,经过一定的审美过程完成审美感受活动。与语言的"自动化"相对,其实质是要设法增加对艺术形式感受的难度,拉长审美欣赏的时间,从而达到延长审美过程的目的。(参见3、7、12章)

16. 自动化:与陌生化相对,指那些过分熟悉的不再能引起人们注意的语言。由于使用时间过久,人们把它们当作干巴巴的符号,而不再对其产生兴趣,从而使这些语言失去艺术魅力,不能获得强烈的审美效果。

三 名词解释

1. **典型**:是文学形象的高级形态之一,是文学话语系统中显示出特征的富于魅力的性格。一般又称典型人物或典型性格。作品中人物的典型性,它的性格特征和艺术魅力都是通过"卓越的性格刻画"来实现的,在人物塑造时处于艺术表现的中心地位。

2. **特征化**:是写实性作品中最基本的表现方法,即作家抓住生活中最富有特征的东西,加以艺术强化、生发的过程。"特征",可以是一

句话,一个细节,一个场景,一个事件 ,一个人物或一种人物关系,高明的作家可以通过特征化使之变为传世之作。

3. **意境**:是文学形象的高级形态之一。是指抒情型作品中呈现的那种情景交融,虚实相生的形象系统及其诱发和开拓的审美意象的空间。它是我国古典文论独创的一个审美范畴,也是我们民族抒情文学审美理想的集中体现。

4. **意象**:这里主要指审美意象,是文学形象的高级形态之一。是指以表达哲理观念为目的,以象征性、荒诞性为其基本特征的达到人类审美理想境界的表意之象。

5. **文本**:指由作者写成而有待于阅读的单个文学作品本身。分为三个层次:文学言语层面、文学形象层面和文学意蕴层面。

6. **文学言语层面**:指文学文本首先呈现于读者面前、供其阅读的具体言语系统。这个系统中的言语与一般的言语有明显不同:作为文学言语,它不但具有形象性、生动性、凝练性、音乐性,还具有内指性、心理蕴含性和阻拒性。因而它是一种审美性的语言。

7. **文学形象层面**:文学形象是读者在阅读文学言语系统过程中,经过想象和联想而在头脑中唤起的具体可感的动人的生活图景。它具有如下特征:是主观和客观的统一;是假定与真实的统一;是个别和一般的统一;是确定性与不确定性的统一。

8. **文学意蕴层面**:指文本所蕴含的思想、感情等各种内容,属于文本结构的纵深层次。它一般又可以分出三个不同的层面:历史内容层、哲学意味层和审美意蕴层。

四 问答题详解

1. 举例说明文学言语与普通言语的不同。

答:(1)文学言语是内指性的,普通言语是外指性的。普通言语指向语言符号以外的现实世界,它必须符合现实生活逻辑,经得起客观生活的检验,并且必须遵守各种形式逻辑的原则。文学言语则是指向本文中的艺术世界,它不必符合现实生活的逻辑而要求与整个艺术世界氛围相统一。例如杜甫的诗句“感时花溅泪,恨别鸟惊心”和“月是故乡明”,明显地违反客观现实,但它指向诗中特定的情境,因此只要符合艺术世界的诗意的逻辑就行了,不必经过现实生活的检验。(2)文学言语

具有心理蕴含性。语言符号一般有两种功能,即指称功能与表现功能。普通言语侧重于它的指称功能,而文学言语则把它的表现功能提到更加重要的位置。文学言语中蕴含了作家丰富的知觉,情感,想象等心理体验,因而比普通言语更富于心理蕴含性。文学言语中的词语,虽然表面上与普通言语一样,实际上已被赋予不同寻常的心理内涵。雪莱在《西风颂》中写道:"如果冬天来了,春天还会远吗?"这里的"冬天","春天"都已被诗人那种希望、神往、憧憬的情绪浸泡过,与普通言语中的意义大不相同,更富于心理蕴含性了。(3)文学言语具有阻拒性,这是俄国形式主义者提出来的,指的是对语言进行陌生化处理后达到的效果,它针对的是"自动化"语言,即那些过分熟悉的不再能引起人注意的言语。比如用"弹指间"来表示时间过得快,一开始显得很生动形象,但在被大量重复使用后,人们只把它当作一个干巴巴的符号,而不再有新鲜感。文学言语就是要力避这种言语的"自动化"现象,设法把普通言语加工成陌生的,扭曲的,对人具有阻拒性的言语。这种言语可能不合语法,打破了人们理解的常规,甚至不易被人理解,但却能引起人们的注意和兴趣,在延长感知时间,增加感知难度的情况下,反而增强了它的审美效果,形成了文学言语的一大特色。如"表盘上的数字涂上了一种在黑夜闪光的绿色物质",这种物质显然是荧光粉。但阻拒性言语不能使用得过滥、过多,要用得恰到好处。

2. **文学形象有哪些特征?举例说明之。**

答:(1)文学形象是主观与客观的统一。鲁迅笔下的阿Q形象原型据说是来自于他家原来的长工阿桂。阿桂有着贫雇农的生活特点,靠给人打短工过活。但是我们很明显地看到在阿Q身上有着更多的国民性的特点。鲁迅先生在塑造这个人物时已经对他进行了进一步的加工,将"哀其不幸,怒其不争"的感情注入到阿Q身上,使他成为世界文学画廊上栩栩如生的典型人物。此外,在《聊斋志异》中的狐仙鬼怪之类的形象也只不过是将人类的形象加以简单加工,将脖子拉长一些或是多加一只眼,是在客观生活基础上的主观想象。(2)文学形象是假定与真实的统一。文学形象,一方面是假定的,不是生活本身,有的甚至与生活本身的逻辑也不一致;另一方面,它又来自生活,能使人联想起生活,使人感到比生活还真。因此在文学作品中,但丁可以目睹地狱之苦,孙悟空可以大闹三界,草木虫鱼可以说话。这就是文学

形象假定性与真实性相统一的特征，这中间虚拟性和假定性是文学形象的前提性条件，那么，怎样使它与真实性统一起来呢？这就要假定得合情合理。所谓“合理”，是指文学形象真实性的客观规定性，也就是指生活的本质和规律，不管读者面对着多么荒诞虚妄的文学形象，他都可以用自己生活中体验到的“理”加以衡量，如读者觉得合理，就是真实，否则就是不真实。当然，“合理”有时也意味着合乎理想，凡是合乎读者理想的形象，读者也会认可。所谓“合情”，是指文学形象必须反映人们的真实感受和真挚感情。而合理与合情相比，“合情”的因素往往比“合理”更有能动性：一是可以把看来不真实的细节升华为艺术真实，如李白写道：“高堂明镜悲白发，朝如青丝暮成雪”；二是当客观真理与主观情感发生矛盾时，艺术的原则是牵理就情。总之，文学形象是在“合情合理”的尺度上实现假定性与真实性的统一。(3)文学形象是一般和个别的统一。文学形象总是具有“以少总多”，“万取一收”的艺术效果，又称文学形象的概括性。马致远《天净沙》展示给我们的是一个落魄天涯的失意文人的形象，但它却概括了整个时代千千万万个知识分子前途茫茫，归宿不定的痛苦，充分显示了文学的概括性。(4)文学形象是确定与不确定的统一。由于文学是一种语言艺术，它的形象不是直观的而是想象的，它形成可感的艺术形象主要靠读者的想象来完成。因此，作品首先要为这种想象提供一种限制性要素，使想象在一定范围，按一定的性质和方向去发展，这就形成了文学形象确定性的一面；同时，在上述前提条件的制导下，文学作品还必须为读者的想象提供一种可发挥性要素，这就形成了文学形象不确定性的一面。如《红楼梦》中的林黛玉，作者通过对她的描写，告诉了我们许多仅属于她的特征。她的身份，她的美丽都是确定的；但她具体怎样美丽，具有怎样的相貌，怎样的气质神韵，作者的描写又是不确定的，只给读者留下想象的空间，留待自己去补充。

3. 文学典型的审美特征是什么？典型人物与典型环境的关系是怎样的？

答：文学典型有两大审美特征：鲜明的特征性和富于艺术魅力。鲜明的特征性主要指人物形象的性格特征。其鲜明性来自两个层面：其一是具有一种别人不具备唯他才有的、能贯串其全部活动和统摄其整个生命的总特征。凡是世人公认的典型，无不具备这个总特征。如

阿Q的“精神胜利法”，林黛玉的“多愁善感”便是别人所不具备的特征。其二是反映和形成总特征的局部特征，如特征性的人物语言、特征性的生活细节、特征性的场景等等。陆游的《示儿》临终的一句遗言，契诃夫笔下“打喷嚏”的一个细节，杜甫的《兵车行》的一个场景，都由于特征化而成为了传世之作。文学典型的艺术魅力，则表现在两个方面：一方面是艺术魅力的表现，即一个典型所表现的吸引力、感染力和震撼力。这是来自性格显示的一种生命的魅力。这种生命的魅力具体表现为人物性格的丰富多彩。另一方面是艺术魅力的实质，即一个典型所具有的真实性、新颖性、诚挚性和蕴藉性。这就是黑格尔提出的“灵魂的深度”。首先，要看文学典型在何种程度上表达了人类解放自身的要求和改变现存秩序的愿望。其次是要看所显现的历史真实的程度。最后是要看性格和灵魂是否合乎理想。此外，在人物的身上还折射出作家人格的真诚。作家的至诚至真与人物的形象交织在一起，汇为一种摄魂夺魄的真实性与深刻性，从而使得人物形象辐射出无穷的艺术魅力。

关于典型环境与典型人物的关系，主要从以下几个方面来理解：其一，典型性格是在典型环境中形成的。所谓环境，就是那种形成人物性格、并促成他们行动的客观条件。人物性格往往是环绕着他的典型环境的产物，典型环境不仅是形成人物性格的基础，而且还逼迫着人物的行动，制约着人物性格的发展变化。人总是在一定的环境中生活，在一定的关系条件下形成其思想、情感、行为和作风，所谓“近朱者赤，近墨者黑”就是环境影响人的一般表述。因此，孤立于典型环境的典型人物是不存在的。其二，典型人物在环境面前也并非永远处于被动地位，在一定条件下，又可以对环境发生反作用。其三，典型环境与典型人物又是一个互相依存的关系，失去一方，另一方也失去了存在的意义。典型人物与典型环境是相互影响、相互作用、相辅相成、相得益彰的。离开了典型环境，就无从产生典型人物；而没有典型人物，也无所谓典型环境；此典型人物就是彼典型人物的环境。

4. 什么是形象？什么是典型？两者的关系怎样？

答：形象是文学艺术反映社会生活的特殊形式，是作家艺术家审美认识的结果，是他们根据实际生活中的体验、认识创造出来的具体可感而又带有强烈感情色彩和具有审美价值的情境。典型是指那些

既有鲜明的独创性，又在一定程度上揭示了社会生活的本质，表现了历史发展的某些必然规律，有较高真实性的形象。形象是一切文学艺术的共同特征，典型则是优秀的、进步的文学艺术的标志。任何典型都必定是个性鲜明的艺术形象，而形象却未必都具有典型性。所以，典型与形象既有联系又有区别。

5. 恩格斯关于“真实地再现典型环境中的典型人物”的论述，向文学创作提出了哪些重要的要求？其意义何在？

答：恩格斯的“真实地再现典型环境中的典型人物”的命题科学地揭示了典型人物与典型环境的辩证关系。一方面，典型性格是在典型环境中形成的，如《红楼梦》中的林黛玉就是环绕着她的典型环境的产物。她自小多读诗书，才思聪慧使她善于思考；幼年丧母少了礼教束缚，有了个性自由的空间，但寄居贾府，客观环境与她自由的个性形成强烈冲突，造成了她与这个环境的格格不入。另一方面，典型人物在一定条件下对环境发生反作用。这种现象在无产阶级英雄典型那里表现得尤为充分，通过人物的努力，法庭可以变成讲台（高尔基的《母亲》），监狱可以变成战场（如《红岩》）。典型环境与典型人物的关系是互相依存的，失去一方另一方也就不复存在。典型人物的刻画离不开典型环境，没有典型环境，典型人物的言谈行动甚至心理都失去了依据，成了无源之水，无本之木。反之，典型环境也以典型人物的存在而存在，失去了典型人物便失去了中心，环境便成了一盘散沙，失去了存在的意义和形成的可能。恩格斯的这个论断指出：文学创作不但要注意作品中人物及其相互关系的统一，而且还必须考虑到人物、人物关系和作品所反映的时代的联系，求得三者的统一。只有作品中的人物及其相互关系艺术地再现了它所反映的时代的本质或本质的若干方面，才会具有典型性。实现恩格斯的这个要求，我们的文学创作就能在思想深度和艺术水准上达到新的高度。

6. 举例说明文学意境的特征。

答：文学意境有三个特征：其一，情景交融。南宋范晞文首先发现了意境的这一特征。他说：“情景交融而莫分也。”意思是说意境中有两大元素。情和景是交融在一起分不开的。清代思想家王夫之也说过“景中生情，情中含景”。这是意境的表现方法特征。如李白的《送孟浩然之广陵》这首诗看起来全是对客观景物的具体描写，但从那烟

花三月、黄鹤楼头的美好景色中已透露出对友人的祝福，而在写孤帆消失，江水悠悠和若有所失的诗人形象时对友人的依依不舍也是表现得淋漓尽致。表面上这首诗句句写景，实则句句抒情，真是一切景语皆情语。其二，虚实相生。是说意境一般是由虚境和实境构成，实境是指逼真存在、文本中直接描写了的景、形、境，虚境则是指由实境诱发和开拓的审美想象的空间。虚境是实境的升华，它体现着实境创造的意向和目的，在意境结构中处于灵魂和统帅的地位。但虚境不能凭空产生，还必须靠实境的具体描绘来体现，实境是艺术表达的重心。由于虚境要通过实境来表现，实境要在虚境的统摄下来加工，这就形成了意境的虚实相生的结构特征。南宋诗人叶绍翁《游园不值》一诗描写诗人游一座花园，但园中无人，在怅惘之际，忽见一枝红杏怒放，伸出墙外，这是实境。但诗人不得进门的遗憾，由一枝红杏引起的怦然心动的愉悦，以及由此引起的对满园春色的推测与联想则是由实境开拓的审美想象空间，便是虚境。其三，韵味无穷。所谓韵味是指意境中所蕴含的多层次和文学本文意蕴的多侧面，其中包含有情、理、意、韵、趣、味等多种因素，共同形成了意境的韵味无穷的审美特征。不但有象中象，韵中韵，味中味，而且还有层出不穷的"象外之象"，"味外之味"和"韵外之韵"，让你咀嚼不尽。唐朝诗人陈子昂的《登幽州台歌》："前不见古人，后不见来者，念天地之悠悠，独怆然而涕下。"我们可以想象出这样一幅画面：一个独立苍茫的诗人，一座兀然耸立的高台。同时我们又可以体会到诗人报国无门的悲愤和天才末路的痛苦。在这之外，对宇宙对人生的苍凉感更是扑面而来，让我们回味无穷。意境的这三种基本特征集中地表达了中华民族抒情文学的审美理想，从而使它具有与典型、意象不同的相对独立性，成为二者不可代替的人类审美理想的表现形态之一。

7. 本书所讲的"审美意象"与一般的意象有何不同？审美意象的基本特征是什么？

答：一般的意象主要有：心理意象、内心意象、泛化意象、观念意象及其高级形态的审美意象。其中，泛化意象是文艺作品中出现的一切艺术形象或语象的泛称，基本上相当于"艺术形象"或"形象"这个概念。本书所讲的"审美意象"则指的是以表达哲理观念为目的，以象征性或荒诞性为其基本特征的，在某些理性观念和抽象思维的指导下创

造具有求解性和多义性的达到人类审美理想境界的“表意之象”。它不仅是观念意象的高级形态，也与典型、意境一样，属于艺术至境的高级形象形态之一。

审美意象有如下基本特征：其一，审美意象的本质特征是哲理性。中国古代把意象看成是表达“至理”的手段，20世纪现代派文学艺术也把表达哲理和观念看作是意象创造的目的和最高审美理想。这就决定意象从本质上讲，就是“表意之象”。反之，也就不能称之为意象，更不能称为审美意象了。其二，审美意象的表现手法特征，往往在于象征性。这里所说的象征是一种狭义的象征。也就是说，意象实际上已成为某种“意义”的载体。这种形象并不直接就它本身来看，而是就它所暗示的一种较广泛、较普遍的意义来看。于是象征也成了一种判定一个形象是否为审美意象的尺度。其三，意象的形象特征往往具有荒诞性。中外文论都已揭示了审美意象往往是一种有悖常规的形象，它的外在形态的荒诞奇怪和内在事理的有悖常理构成了“荒诞”的双重内涵。审美意象一般都是通过形象上的“愈出愈奇”和事理上的“不可思议”引起人们的思考。即使有的意象不具有外在的荒诞性，也必然含有某种内在的荒诞性，如《等待戈多》等。所以，“荒诞”是审美意象很普遍的特征。其四，抽象思维的直接参与，是审美意象的思维特征。由于意象在本质上是以表达哲理为目的的“表意之象”，所以它的创作思维过程是从抽象到具象的。如艾略特所说的那样：要为思想寻找“客观对应物”。而物象的选择和形象的设计是受抽象思维即“意”的制约的。其五，审美意象的鉴赏特征是求解性和多义性。由于在创造意象时抽象思维的直接参与，便使意象鉴赏思维的特点变成了审美“求解”的过程。即从对具体形象的揣摩、思考达到对哲理观念的领悟，人们的审美心理也变成了猜测的过程。但是好的象征意象，又往往使人始终也难得出最为确切的结论，好象有无数个“解”。这是因为一方面作家有意隐藏自己的立意，以求神秘含蓄；另一方面是作家选择的象征物，对于作家来说虽是他为思想创造的“对应物”，但是读者并不了解作者的思路，而只能凭自己的知识、经验和智慧去“猜想”，这样，不同的读者便会“猜”出不同的意义来，有的甚至南辕北辙。这便是审美意象多义性的原因。

8. 圆形人物和扁形人物有什么区别?

答:首先圆形人物是指文学作品中具有复杂性格特征的人物。这类人物在小说中往往都是多义与多变的人物。这类人物的特点是性格有形成与发展的过程。而扁形人物是指文学作品中性格缺少变化或性格特征突出而单一的人物。这类人物的特点是性格没有形成与发展的过程。其次,圆形人物基本特征是:圆形人物的塑造打破了好的全好、坏的全坏的简单分类方法,按照生活的本来面目去刻画人物形象,更真实、更深入地揭示人性的复杂、丰富,具有更高的审美价值。这种塑造人物的方法给读者一种多侧面、立体可感的印象,往往能够带来心灵的震动。而扁形人物基本特征是:为一般而寻找特殊,共性对个性占有优势,直接以纯净的性格形态出现,能够比较明确、直接、集中地反映人物地典型化。其艺术特征明显体现为单一性、稳定性和和谐性。

五 历年真题

1. 简论艺术形象。(复旦大学 1995 年)

答:(1)艺术形象是具体的感性的现象形态,是文学作品中用文学言语构造的具有审美倾向的具体可感的形象或情景。它是作家审美意识的物化形态,是客观生活审美的再现、主观情意的审美表现与审美的艺术形式的三元结构的有机统一。客观生活现象经过创作主体选择和过滤后融入艺术形象。作家将审美意识灌注其中,具有审美倾向性,并通过一定的艺术形式把前两者体现出来。(2)艺术形象具有真实性:一方面是现象与本质的统一,另一方面是源于客观生活的真实,主观情感的真诚。(3)文学形象的审美特征具体表现为:具体可感性,审美倾向性和艺术概括性。文学形象的具体可感性是体现于想象之中的。读者阅读文字时调动记忆贮存中与之相应的表象,通过想象产生如临其境、如闻其声、如见其人、如触其物的感受。文学作品中的形象都是具体可感的。审美倾向性是指作家灌注于具体形象身上的审美的主观情意(也可说是文学形象身上融进的作者的审美理想、情趣与对生活的审美评价)。它是艺术形象与非艺术形象的分水岭。任何文学形象都具有审美倾向性,能令读者产生审美情感反应。有些文学形象的审美倾向是多元的、复杂的。文学形象既是具体的,又是概括的;是一般与个别、普遍与特殊、共性与个性的统一。形象的艺术概

括性来源于作家审美意识，包括艺术形象的内涵、艺术形象的外观形式与塑造形象的文学语言的概括性。通过欣赏文学形象能使人直接感受实际生活的感性形态，在审美观照中把握自然与社会；文学形象还是作品艺术价值的直接体现，是文学欣赏与批评的具体起点。

2. "语言是存在的家园"是(　　)的名言。(南开大学 1999 年)

A. 梅洛·庞蒂　　B. 萨特

C. 海德格尔　　D. 维特根斯坦

答：选 C

3. 在文学文本中，语言有哪些审美功能？(华中师范大学 2000 年)　**文学语言层的美学功能。**(华中师范大学 2005 年)

答：在文学文本中，语言具有如下审美功能：(1)传达审美信息。语言是一种传达信息的媒介，不同文本传达不同的信息，文学文本的语言所传达的是审美信息。由于要传达审美信息，文学文本要运用多种修辞方式以使审美信息的传达更加圆满、完美。为了达到给人新鲜的审美感受，常常需要在艺术上创新。而"陌生化"正是推陈出新的重要手段。(2)造型性。文本语言层对审美意蕴的传达，是通过文学形象的创造来实现的，但仅仅用语言来呈现形象美的每一个细部，以求达到绘画美的逼真，这并不是文学语言之长。因此，文学语言的造型性主要表现为通过诱发读者的审美想象，来帮助读者建构审美意象。在《伊里亚特》中，荷马并不直接写海伦的美，只写为这个女人所引起的长达十年的战争结束后，当海伦出现在特洛亚长老们面前时所引起的惊赞，通过美所产生的暗示来激发读者的审美想象，从而完成了艺术形象的创造。(3)对独具特色的不同言语风格的显示。对于一个独具创作特色的作家来讲，对言语的独创性、个性化的追求使得他的作品必然体现出鲜明的语言风格。而正是不同的语言风格，使不同的作家、作品得以相互区别，从而获得了自身存在的意义和价值。

4. "有我之境，无我之境"。(厦门大学 2000 年)

答：这是王国维在《人间词话》中提出的关于意境的分类方法。所谓"有我之境"是指那种感情比较直露、倾向比较鲜明的意境。如杜甫的《春望》，道出了作者历经战乱，特别是目睹安史之乱后京城的破败景象的痛苦心情，花草与鸟儿因人的心情而有了泪与惊，这就是"有我之境"；所谓"无我之境"，并不是指作者不在意境画面中出现，而是指

那种情感比较含蓄,不动声色的意境画面。作者自己虽出现在画面中,但他的情感却藏而不露,一切让读者自己从画面中去体会。如陶渊明的"采菊东篱下,悠然见南山"。"无我"只是就表面境象而言,并不是没有情感和倾向。

5. **论意境与典型的共同点和区别。**(南开大学 2000 年)

答:意境指抒情性作品中呈现的那种情景交融、虚实相生的形象系统及其所诱发和开拓的审美想象空间;典型是文学言语系统中显出特征的富于魅力的性格。两者都是文学形象的高级形态,体现着人类的审美理想。

但两者具有各自不同的特征。意境的表现特征是情景交融,在作品中或是景中寄情,如李白的《送孟浩然之广陵》;或是情中见景,如陈子昂的《登幽州台歌》;或是情景并茂,如杜甫的《闻官军收河南河北》。在结构上则将虚境和实境很好地结合起来,于情景之中生发出不尽的言外之意,使得读者在欣赏过程中体会到无穷韵味,得到美的享受。文学典型的美学特征则表现为具有特征性和富于艺术魅力。其特征性表现在人物形象的总体和局部上,如一提到林黛玉,人们就会想起"多愁善感",一提到阿 Q,就会联系到"精神胜利法"。而这些总体特征往往要通过言语、动作等细节来表现。其艺术魅力一方面是来自性格显示的生命的魅力,另一方面更来自它所显示的灵魂的深度。阿 Q 的形象之所以让人难以忘怀,主要是这个人物身上有着自己独特的记号,集中反映出国民性的弱点,更是因为在他背后还站着一个爱恨交织的鲁迅。透过阿 Q 可悲可笑的"行状"我们不难体会到一个爱国者的伟大人格。

与两者的不同特点相对应,意境成为了理想型文学的基本形态,而典型则成为了写实型文学的基本形态。

6. **列出你说知道的几种文学文本层次理论,指出你认为相对合理的方式,并作具体阐述和论证。**(北京师范大学 2001 年)

答:文本指由作者写成而有待于阅读的单个文学作品本身。文学文本的构成通常被看成是一个由表及里的多层次审美结构。中国古代的《周易·系辞》提出的"言、象、意"被理解为广义的文本构成的三要素。三国时期的王弼对其进行了具体的阐释。在西方,黑格尔提出了"意蕴说"。他认为我们首先见到的是它直接呈现给我们的东西,然

后再追究它的意蕴和内容。进入现代，波兰现象学家英加登把文学作品的文本由表及里地分成四个层面：第一个层面是字音及其高一级语音组合，这属于文学文本的最基本层面；第二个层面，即意义单元，是由字音及其高一级语音组合所传达的意义组织，是文学文本的核心层面；第三个层面是多重图式化面貌，是由意义单元所呈现的事物的大略图影，包含着若干“未定点”而有待于读者去具体化。第四个层面是再现客体，即通过虚拟而生成的“世界”。综合古今中外对文本层次的探讨，我们从总体上可以将文本分为三个大的层次：文学言语层面，文学形象层面和文学意蕴层面。文学言语层面指文学文本首先呈现于读者面前，供其阅读的具体言语系统。这个系统中的言语和一般言语有明显的不同，它具有内指性、心理蕴含性和阻拒性。文学形象是读者在阅读文学言语系统过程中，经过想象和联想而在头脑中唤起的具体可感的动人的生活图景，它是主观与客观的统一，是假定与真实的统一，是个别与一般的统一，又是确定性与不确定性的统一。文学意蕴层面是指文本所蕴含的思想、感情等各种内容，属于文本结构的纵深层次，由于 形象具有指向性和包孕性，就使意蕴层面呈现出多层次的丰富意蕴，一般又分为三个不同层面：历史内容层，哲学意味层和审美意蕴层。

7. **试描述俄国形式主义的基本理论，并作简要评论。**（北京师范大学 2001 年）

答：俄国形式主义是 1914 至 1930 年在俄罗斯出现的一种文学批评流派。其主要理论是：文学作品是“意识之外的现实”。形式主义强调的是作为客观现实的艺术作品，而不管作者和接受者的主观意识如何；文学创作的根本艺术宗旨不在于审美目的，而在于审美过程。要使人们重新地审美地感知原来的事物，就应该采取“陌生化”手段；文学批评的任务是要研究文学性，深入文学系统内部去研究文学的形式和结构；主要采用现代语言学的方法作为文学批评可以运用的主要方法。

从理论上来说，俄国形式主义者从形式的角度来规定文艺的本质，把文艺创作视为一种表现形式；从批评实践上来看，俄国形式主义的理论主张与批评实践并不完全一致，就本质而言，它还没有超出唯美主义的范围，是 19 世纪唯美主义的延续。在具体文学作品的研究中，他们一边强调唯艺术形式的分析，一边又不得不涉及作品的内容。

直到后来结构主义、符号学派的产生，批评才真正开始摆脱内容，走上语言学、语义学批评的道路。

8. **审美意象的基本特征是什么？**（厦门大学 2001 年）

答：略。（参考本章问答题详解第 7 题答案）

9. **文学文本的意蕴层次中最主要的意蕴是(　　)。**（首都师范大学 2001 年）

答：审美意蕴

10. **文学语言。**（首都师范大学 2001 年）

答：广义的文学语言是指在人们口语的基础上规范化了的全民语言；狭义的文学语言则专指作家用以塑造艺术形象的文学作品的语言。文学语言的主要特征：音乐性、形象性、含蓄性与情感性。在叙事作品中，文学语言可分为人物语言和叙述人语言。人物语言即指作品中的人物的外部语言和内心语言，作用主要是从自身的角度表现人物的性格，同时有时对作品中其他相关的人或事也给予间接的表现；叙述人语言即指作品的叙述人叙述故事、刻画人物、描写场景、抒发情感、评判议论的语言。叙述人语言不仅直接参与艺术形象的塑造，而且还起着把作品中的各种各样的人物语言联结起来，使之成为一个有机的整体的作用。抒情作品中，分为景语和情语。与普通语言相比，文学言语具有内指性、心理蕴含性和阻拒性。

11. **结合“意境”的内涵谈谈为什么对这一概念的解释会长期存在着分歧？**（首都师范大学 2001 年）

答：意境是我国古典文论独创的一个概念，是华夏抒情文学审美理想的集中体现。从历代的研究看，意境的基本内容可以归结为：两大因素、一个空间。两大因素就是指情与景，而一个空间则是指审美想象空间，这就是所谓“境”。这个境包括两个部分，即“象”和“象外之象”，也就是我们常说的实境和虚境。文学意境的主要表现特征是情景交融，这是文学形象中情感与景物因素相互融合而难以分离的状况。意境一般是由虚境和实境构成，实境是指逼真存在的景、形、境，虚境则是指由实境诱发和开拓的审美想象的空间。由于虚境要通过实境来表现，实境要在虚境的统摄下来加工，这就形成了意境的虚实相生的结构特征。意境的另一个特征是，韵味无穷。所谓韵味是指意境中所蕴含的多层次和文学本文意蕴的多侧面，其中包含有情、理、意、韵、

趣、味等多种因素，共同形成了意境的韵味无穷的审美特征。不但有象中象，韵中韵，味中味，而且还有层出不穷的“象外之象”，“味外之味”和“韵外之韵”，让人咀嚼不尽。由于这些情景交融、虚实相生和韵味无穷的特点，使得意境概念与境界、情感等不断融合；同时，由于意境的概念历经千余年的沿革变化而导致内涵不断丰富起来，从而使得对意境这一概念的解释长期存在分歧。

12. **以具体的作品为例，阐明文学形象与文学意象的差异。**（四川大学 2001 年）

答：文学形象是读者在阅读文学言语系统过程中，经过想象和联想而在头脑中唤起的具体可感的动人的生活图景。文学形象有三种高级形态：文学典型、文学意境和文学意象。文学形象是主观与客观的统一，是假定与真实的统一，是个别和一般的统一，又是确定性与不确定性的统一。文学意象这里指审美意象，是文学形象的高级形态之一，是以表达哲理观念为目的，以象征性或荒诞性为基本特征的达到人类审美理想境界的表意之象，它有四种基本特征：哲理性、象征性、荒诞性和抽象性。首先，形象有广义和狭义两种：广义的文学形象泛指文学作品中整个的形象性表现、形象体系、生活图景。作品的具体因素如环境、人物、场面、情节等可理解为它的具体表现。狭义的文学形象是指人物形象，与人物、性格、角色、典型人物、主人公、抒情主人公等的含义相同或相近。作为广义的文学形象，它包含着文学意象。作为狭义的文学形象则与文学形象有一定的区别。具体说来，文学形象是写实型文学的基本形态，文学意象是象征型文学的基本形态。这是由它们各自的特点决定的。如中国古典四大名著中有着诸多性格鲜明的人物形象，因为作家在创作过程中充分地加以典型化，并且在人物身上寄托了自己的理想和情感，所以无论是孙悟空还是林黛玉，均成为了这类写实型文学画卷中鲜活的形象，具有高度典型性。而对于审美意象而言，因为它的哲理性、象征性、荒诞性和抽象性等特点，所以成为了象征型文学的基本形态。在荒诞派小说中，大甲虫这类审美意象的出现是有着特定的象征意义和深刻的哲学意味的，抽象思维的参与使得意象鉴赏变成了审美求解的过程，具有了与一般文学形象不同的特点。

13. **审美意象。**(北京师范大学 2002 年)

答:是文学形象的高级形态之一。是指以表达哲理观念为目的,以象征性、荒诞性为其基本特征的,在某些理性观念和抽象思维的制导下创造的具有求解性和多义性的达到人类审美理想境界的表意之象。它具有如下特征:哲理性,象征性 ,荒诞性,抽象性。可以分为寓言式意象和符号式意象。其中符号式意象又可分为抽象型和具象型。

14. **结合具体作品实例分析文学作品各文本层次的特点。**(北京师范大学 2002 年)

答:文学作品的文本可分为三个层次:文学言语层面、文学形象层面和文学意蕴层面。文学言语具有内指性、心理蕴含性和阻拒性特点。(一)文学言语不必经过现实生活的检验,只要符合艺术世界的诗意的逻辑就行了。如"月是故乡明"、"感时花溅泪,恨别鸟惊心",明显地违反了客观真实,但它指向诗中特定的情境,并且诗中月亮、花、鸟已被赋予了不同寻常的心理内涵,更富于心理蕴含性了。同时,用这种拟人的方法所达到的是给人耳目一新的效果,这种"陌生化"的言语便具有了审美性,而由这种言语组成的文学作品的言语层面,便具有了无穷的艺术魅力。(二)文学形象是主观与客观,假定与真实,个别与一般,确定性与不确定性的统一。在曹雪芹笔下,一部《红楼梦》有几多生活经验的似曾相识,又有几多主观感情作用下的创造。同时后世读者不难发现,在这个世界里,浸润了作者多少"辛酸泪"。单单一个林黛玉就足够成为文学的典型人物。并且,通过不确定的描写使读者享受到人物形象的朦胧美。(三)由于形象具有指向性和包孕性,文学意蕴层面就呈现出多层次的丰富意蕴。一般又可以分为三个不同的层面:历史内容层,哲学意味层和审美意蕴层。如《水浒传》所展示的农民阶级与封建阶级之间波澜起伏的斗争画卷就直接包含在作家创造的形象和形象体系之中。此外,陶渊明的《饮酒》诗中"此中有真意,欲辨已忘言"更富哲学意味。而许多文学作品,尤其是诗中,作家只单纯地写景状物,但是我们同样可以从中得到美的享受。

15. **称典型人物为"熟悉的陌生人"的是(　　)。**(南京大学 2002 年)

A. 恩格斯　　B. 别林斯基　　C. 巴尔扎克　　D. 高尔基

答:B

16. 谈谈你对文学形象是个别与一般的统一的认识。（苏州大学 2003 年）

答：文学与科学认识对象的基本方式都是概括，但科学概括在概括过程中要不断地摒弃个别，使科学概括最后在抽象的、一般的领域中运行。而文学形象作为艺术概括的方式，则始终不摒弃个别，而且还要强化它、突出它、丰富它，使个别成为独特的“这一个”；与此同时，这个“个别”又与“一般”相联系、相结合，把个别与一般化同步进行，最终达到个别与一般相统一的境地。如马致远的《天净沙》，它首先表现为一种现象的、个别的、具体的形象画面，然而它却是那个时代落魄天涯、羁旅异乡的人，特别是失意文人的痛苦心情的真实写照。画面呈现的虽是个别失意文人的凄苦情境，但它却概括了整个时代千千万万个知识分子前途茫茫、归宿不定的痛苦，有“以少总多”、“万取一收”的艺术效果，充分显示了文学形象的概括性，是个别与一般的完美统一。

17. 文学典型的特征性。（北京师范大学 2003 年）

答：文学典型是文学形象的高级形态之一，它比一般文学形象更富于特征性。鲜明的特征性主要指人物形象的性格特征。其鲜明性来自两个层面：其一是具有一种别人不具备唯他才有的、能贯串其全部活动和统摄其整个生命的总特征；凡是世人公认的典型，无不具备这个总特征。如阿 Q 的“精神胜利法”，林黛玉的“多愁善感”便是别人所不具备的特征。其二是反映和形成总特征的局部特征，如特征性的人物语言、特征性的生活细节、特征性的场景等等。陆游的《示儿》临终的一句遗言，契诃夫笔下“打喷嚏”的一个细节，杜甫的《兵车行》的一个场景，都由于特征化而成为了传世之作。

18. 文学意境？文学意境的基本表现？对今天的理论和实践的意义？前人对意象的几种见解？谈自己的认识？（北京师范大学 2003 年）

答：文学意境是文学形象的高级形态之一，是抒情型作品中呈现的那种情景交融、虚实相生的形象系统及其所诱发和开拓的审美想象空间。文学意境的主要表现特征是情景交融。

这是文学形象中情感与景物因素相互融合而难以分离的状况。情景交融有三种不同类型：第一，景中藏情式，即藏情于景，情并不直接显示，而仅仅借助逼真的画面去间接表达，从而更显得情深意浓。如李白的《送孟浩然之广陵》，表面句句写景，而实际处处抒情，真可谓“一切景

语皆情语”。第二，情中见景式，即直抒胸臆，不用写景而景却历历在目。陈子昂的《登幽州台歌》虽然重心在写情，但此情却令人想象到丰富而复杂的历史情景和个人境遇。第三情景并茂式，即抒情与写景在这里达到浑然一体的程度，属以上两类的综合型。如杜甫《闻官军收河南河北》一诗抒情和写景并举，情与景如水乳交融，浑然天成。

意象是中国首创的一个审美范畴。指用来表达某种抽象观念或哲理的艺术形象。它的最早源头可以上溯到《周易》。作为一个概念，最早出现在王充的《论衡》里。在汉代以前，“意象”一词被理解为“表意之象”，是圣人们用象征手法创造的艺术形象。刘勰从艺术构思角度出发，认为意象构成包括主体之情和外物形象，诗人凭借外物形象驰骋想象，外物形象又在诗人的情意之中孕育成审美意象。这就是所谓的“神用象通”。清代王夫之则以情、景关系的分析，对意象的特点和意象的创造作了深刻的论述，在此基础上提出了著名的情景说。认为“情”和“景”是审美意象构成中不可或缺的两个基本因素，既阐明了意象在结构上的特点，又揭示了意象创造的途径，可以说是对意象范畴的一次总结。现在我们常常提到的意象通常指的是文学形象的高级形态之一，是以表达哲理观念为目的，以象征性，荒诞性为其基本特征的，在某些理性观念和抽象思维的指导下创造的具有求解性和多义性的达到人类审美理想境界的表意之象。它具有如下特征：哲理性，象征性 ，荒诞性，抽象性。苏轼的名诗“横看成岭侧成峰，远近高低总不同。不识庐山真面目，只缘身在此山中”，通过从远近高低各个不同侧面观赏庐山景致的体会，表达出一种哲理观念。卡夫卡的《变形记》里的人变成甲虫的描写，具体地揭示了作家有关现实境遇的非人性性质的抽象观念。

19. **典型环境中的典型人物。**（**北京大学** 2004 **年**）

答：典型性格是在典型环境中形成的。典型环境不仅是形成人物性格的基础，而且还逼迫着人物的行动，制约着人物性格的发展变化。典型人物在环境面前也并非永远处于被动地位，在一定条件下又可以对环境发生反作用 ，它们是一个互相依存的关系，失去一方，另一方也失去了存在的意义。

20. **结合作品，论述文学意境及其特征。**（**兰州大学** 2004 **年**）

答：文学意境是文学形象的高级形态之一，是抒情型作品中呈现

的那种情景交融、虚实相生的形象系统及其所诱发和开拓的审美想象空间。文学意境有三个基本特征:情景交融、虚实相生和韵味无穷。其一,情景交融。这是意境的表现方法特征。如李白的《送孟浩然之广陵》这首诗看起来全是对客观景物的具体描写,但从那烟花三月、黄鹤楼头的美好景色中已透露出对友人的祝福,而在写孤帆消失,江水悠悠和若有所失的诗人形象时对友人的依依不舍也是表现得淋漓尽致。表面上这首诗句句写景,实则句句抒情,真是一切景语皆情语。其二,虚实相生。这是说意境一般是由虚境和实境构成,实境是指逼真存在的景、形、境,虚境则是指由实境诱发和开拓的审美想象的空间。虚境是实境的升华,它体现着实境创造的意向和目的,在意境结构中处于灵魂和统帅的地位。但虚境不能凭空产生,还必须靠实境的具体描绘来体现,实境是艺术表达的重心。由于虚境要通过实境来表现,实境要在虚境的统摄下来加工,这就形成了意境的虚实相生的结构特征。南宋诗人叶绍翁《游园不值》一诗描写诗人游一座花园,但园中无人,在怅惘之际,忽见一枝红杏怒放,伸出墙外,这是实境。但诗人不得进门的遗憾,由一枝红杏引起的怦然心动的愉悦,以及由此引起的对满园春色的推测与联想则是由实境开拓的审美想象空间,便是虚境。其三,韵味无穷。所谓韵味是指意境中所蕴含的多层次和文学本文意蕴的多侧面,其中包含有情、理、意、韵、趣、味等多种因素,共同形成了意境的韵味无穷的审美特征。不但有象中象,韵中韵,味中味,而且还有层出不穷的"象外之象","味外之味"和"韵外之韵",让你咀嚼不尽。唐朝诗人陈子昂的《登幽州台歌》:"前不见古人,后不见来者,念天地之悠悠,独怆然而涕下。"我们可以想象出这样一幅画面:一个独立苍茫的诗人,一座兀然耸立的高台。同时我们又可以体会到诗人报国无门的悲愤和天才末路的痛苦。在这之外,对宇宙对人生的苍凉感更是扑面而来,让我们回味无穷。意境的这三种基本特征集中地表达了中华民族抒情文学的审美理想,从而使它具有与典型、意象不同的相对独立性,成为二者不可代替的人类审美理想的表现形态之一。

21. 结合作品,论述文学典型及其特征。(兰州大学 2004 年) **典型性格是什么?有什么特征?**(社会科学院 2005 年)

答:文学典型是文学形态的高级形态之一,是文学言语系统中显出特征的富于魅力的性格。在叙事性作品中又称典型人物或典型性

格。文学典型有两大审美特征:鲜明的特征性和富于艺术魅力。鲜明的特征性主要指人物形象的性格特征。其鲜明性来自两个层面:其一是具有一种别人不具备唯他才有的、能贯串其全部活动和统摄其整个生命的总特征;凡是世人公认的典型,无不具备这个总特征。如阿Q的"精神胜利法",林黛玉的"多愁善感"便是别人所不具备的特征。其二是反映和形成总特征的局部特征,如特征性的人物语言、特征性的生活细节、特征性的场景等等。陆游的《示儿》临终的一句遗言,契诃夫笔下"打喷嚏"的一个细节,杜甫的《兵车行》的一个场景,都由于特征化而成为了传世之作。文学典型的艺术魅力,则表现在两个方面:一方面是艺术魅力的表现,即一个典型所表现的吸引力、感染力和震撼力。这是来自性格显示的一种生命的魅力。这种生命的魅力首先表现在人物性格的丰富多彩。如林黛玉的性格里既有贵族少女的孤傲乖张,又有着世俗女子的软弱和小性儿。这样的性格使她的叛逆和反抗多存在于心灵的领域,并很难冲破封建礼教的规范,因而只能是无济于事的仅以眼泪和生命相拼的反抗。然而,正是这种性格中世俗性与非世俗性的矛盾拓展了生命的张力,使人物形象显得更有血有肉,丰富多彩。另一方面是艺术魅力的实质,即一个典型所具有的真实性、新颖性、诚挚性和蕴藉性。这就是黑格尔提出的"灵魂的深度"。一是,要看文学典型在何种程度上表达了人类解放自身的要求和改变现存秩序的愿望。二是要看所显现的历史真实的程度。三是要看性格和灵魂是否合乎理想。例如,林黛玉所具有的对爱情自由的憧憬,对个性解放的追求,正与人类解放自身的要求相统一,但她的爱情追求明显地包含着反判性内容,具有与封建社会格格不入的民主化色彩。此外,在人物的身上还折射出作家人格的真诚。阿Q的形象之所以感人至深,是因为他的背后分明站着一个爱恨交织的鲁迅。作家的至诚至真与人物的形象交织在一起汇为一种摄魂夺魄的真实性与深刻性,从而使得人物形象辐射出无穷的艺术魅力。

22. **典型。(北大2005年)　典型人物。(华中师范大学2005年)**

答:典型是文学形象的高级形态之一,是文学话语系统中显示出特征的富于魅力的性格。一般又称典型人物或典型性格。作品中人物的典型性,它的性格特征和艺术魅力都是通过"卓越的性格刻画"来实现的,在人物塑造时处于艺术表现的中心地位。

23. 试述文学语言的根本特征以及文学语言与日常语言的关系。(北京大学 2005 年)

答:文学语言作为描写、表现、象征的符号体系,常常通过对语言学用语的背离,采用隐喻、暗喻、转喻、暗示、象征的形式来反映外部世界,表达主体的情思。它具有含蓄、多义、模糊性的特征。日常语言较富于感情色彩、个人风格和艺术意味,但总的说还是服从说理的需要的,以表意明确为主旨。文学语言则明显突破了语言系统的语法结构和逻辑要求,强调个人感情色彩和风格,一般不作为说理的手段。与日常语言相比较而言,文学语言具有内指性,心理蕴含性和阻拒性。(1)文学语言是内指性的。普通语言是外指性的,指向语言符号以外的现实世界,必须符合现实生活逻辑,经得起客观生活的检验。文学语言则指向文本中的艺术世界,不必符合现实生活的逻辑而是要求与整个艺术世界氛围相统一。(2)文学语言具有心理蕴含性,与日常语言相比较,文学语言更偏重于它的表现功能,而日常语言侧重于指称功能。这样,由于文学语言中蕴含了作家丰富的知觉、情感、想象等心理体验而更富于心理蕴含性。(3)文学语言具有阻拒性。日常语言由于不断地被重复而失去了新鲜感,文学语言对其进行加工、扭曲和变形,打破了人们理解的常规,从而引起人们的注意和兴趣,增强了它的审美效果。

24. 谈谈你对文学形象"合情合理"的理解。(北京师范大学 2005 年)

答:文学形象一方面是假定的,它不是生活本身,有的甚至与生活本身的逻辑也不一致;另一方面,它又来自生活,使人感到比现实生活更加真实。从这个意义上来说,文学形象是假定与真实的统一。但是,这种虚拟性与假定性是有一定限度的。文学形象的假定性必须与真实性结合起来。就是说,文学形象要"合情合理"。所谓"合理",是指文学形象的客观规定性。首先,文学形象必须合乎生活的本质和规律,文学形象所使用的一切虚拟性,假定性手段都要为表现或揭示这种"现实关系"及其本质规律服务,即便是荒诞虚妄的文学形象 ,只要是"合理"的,就是真实的,否则便不真实。其次,文学形象还必须合乎理想。在表达积极健康的理想时文学形象便获得了艺术生命。所谓"合情",是指文学形象必须反映人们真切的感受 ,真挚的情感,真诚的意向,这几种因素在艺术表现中更具魅力,它们可以把看起来不真实的描写升华为艺

术真实。在形象创造中，客观真理与主观感情要求统一，但有时也会产生矛盾，在情与理不一致的情况下，艺术的原则是牵理就情。文学形象就是在这“合情合理”的尺度内，实现了假定与真实的统一。

25. **文学审美性与以丑为表现对象是否矛盾，为什么？**（华中师范大学 2005 年）

答：不矛盾。文学与生活的关系是建立在人与现实的审美关系之上的，审美是文学价值取向的内在规定。但是，肯定文学具有审美的属性并不是说它只能表现美的对象，不能写丑的东西；而是说文学是从审美关系上来把握社会生活的。正像人们在现实人生中经常可以观察、甚至经历过的那种生活情景一样，人的价值和人生的意义往往是在矛盾与斗争中才能获得鲜明而丰富的显现，因而真与假、善与恶、美与丑的对抗、斗争和比照，实际上具有更高的审美价值。在这个意义上说，丑的东西能够也应该成为文学的对象。丑本身不可能成为美，然而美与丑的斗争，却能够使丑成为审美的对象；充分显示了丑的本质，或者对丑的表现达到了神似境界的艺术形象，也因此有可能获得极高的审美价值，成为不朽的艺术形象。即使像悲剧，表现了丑在现实中暂时地压倒了美，它也能因为唤起了人们对美的追求与向往而取得审美的意义。所以，一部文学作品是否具有审美的价值，并不取决于它是否写了丑的东西，而是取决于作家是否从审美关系上去认识和表现这种对象。

26. **文学话语层面的特征。**（南京师范大学 2005 年）

答：略。（参考本章问答题详解第 1 题答案）

第十一章 叙事性作品

一 本章要点

基本概念	叙事学　事件　表层结构与深层结构　行动元与角色　文本时间与故事时间　时序　时距　频率　行动逻辑学　视角　叙述者与声音　叙述接受者
基本原理	叙事的涵义与特征 叙事与审美意识形态本质 叙事的构成 叙述内容的构成 文本时间与故事时间的内涵及关系 三种叙述视角 叙述者与作者 叙述者与接受者

二 本章精讲

1. 叙事性作品是文学作品中同抒情性作品相区别的一种基本的话语类型，是用话语虚构社会生活事件的过程。

2. 叙述内容的基本成分是故事。故事由事件、情节、人物、场景诸方面组成。

3. 叙述内容的存在形态则是结构。结构分为表层结构和深层结构。

4. 叙述话语是指叙事文本的形式特征，"讲"（也就是叙述）故事的过程称之为"文本时间"，"故事"内容发展的过程称之为"故事时间"，两者之间的关系主要从三个方面表现出来，就是时序、时距和频率。

5. 视角是作品中对故事内容进行观察和讲述的角度。视角的特征常常根据叙述人称决定，具体来说，可分为第三人称、第一人称以及第二人称。

6. 叙事动作是指叙事作为活动的特征，具体包括三个方面，即叙述者与作者、叙述者与声音、叙述者与接受者。

7. 文学是一种审美意识形态。文学叙事的审美意识形态本质既制约着叙事的内容，也制约和影响着叙事的形式。其一，从叙事的内容来看，任何叙事都是对现实世界的某种解释。其二，从叙事方式来看，一定的叙事写作方式形成一定的写作风格，而种种风格的背后的制约要素之一就是审美意识形态。

8. 表层结构和深层结构：叙事作品是一种话语系统，它的内部结构可以从两个向度进行分析：首先是历时性向度，即根据叙述的前后顺序研究句子与句子、事件与事件之间的关系，一般文艺理论中所讲的结构主要是指这种历时性向度的结构关系。其次是共时性向度，研究内容各个要素与故事之外的文化背景之间的关系。前者称为表层结构，后者称为深层结构。

9. 行动是推动事件进展的直接原因，对于叙事内容的分析有重要意义。一般行动逻辑的基本形式是下列三段式序列：(1)可能性。(2)变为现实，即行动开始进行。(3)取得结果。

10. 一个故事中的行动常常可能是几个行动序列的复合，最典型的形式有如下几种：(1)首尾接续式。(2)中间包含式。(3)左右并连式。一般说来，一部小说，尤其是有相当大容量的长篇小说，不可能只有一种简单的行动模式，通常都是由几种符合序列综合形成的更为复杂的行动序列。

11. 文本时间是指故事内容在叙事文本中具体呈现出来的时间状态，是作者对故事内容进行创作加工后提供给读者的文本秩序。故事时间是指故事发生的自然时间状态，是故事内容中虚构的事件之间的前后关系。

12. 文本时间与故事时间的关系：具体体现在三个方面，时序、时距和频率。其中时序又分三种情况，即顺序、倒叙和插叙。

13. 第三人称叙述也可称作无焦点叙述，这种“全知全能”式叙述是从与故事无关的旁观者立场进行的叙述，叙述者如同无所不知的上帝；第一人称叙述也叫内在式焦点叙述，作为叙述者兼角色，“我”不仅可以参与事件过程，又可以离开作品环境面向读者进行描述和评价，但叙述往往带有主观性；第二人称叙述不过是第三人称叙述的一种变

体，叙述者虽然是故事中的一个角色，实际上仍是处在旁观者的位置上。在实际作品中，这三种叙述视角并不一定是不变的。

14. 通常以为“讲故事”的人就是叙述者，其实叙述者并不等于作者，特别是那种全知全能的第三人称叙述者。

15. 故事中叙述者的存在不仅表现于叙述的内容以及叙述话语本身，而且表现于叙述的动作，即用什么口气或什么态度叙述，这就是叙述者的“声音”。叙述者“声音”的类型有独白式叙述和复调式叙述。

16. 叙述动作由两个基本的因素结合而发生，即“讲”的人（叙述者）和“听”的人（接受者）。叙述是个双向的活动：一方面叙述者在讲述，另一方面在接收故事的信息时读者产生预期的反应。不同时代、不同民族的读者由于语境的差异性，会形成对文本理解的多样性。

三 名词解释

1. **叙事学**：20 世纪 60 年代，受俄国普洛普民间故事分析与法国结构主义的影响，逐步形成了一种新的研究叙事艺术的理论和批评方法，这种新理论就称为叙事学。

2. **文学的叙事**：文学的叙事，就是用话语虚构社会生活事件的过程。叙事有两个特征：(1)叙事的内容是社会生活事件过程，即人的社会行为及其结果。(2)叙事是话语的虚构，只要符合生活与情感的逻辑就行，无需到生活中去求证，但却可能在更深刻的层次上揭示人生与现实社会的本质。

3. **叙事的构成**：(1)叙述内容，指构成一段叙述话语主体的故事内容，即被讲述的故事，包括事件、人物、场景等。(2)叙述话语，即叙事作品中讲述故事的语句。(3)叙述动作，即产生出叙述话语的“叙述”活动本身。

4. **事件**：事件是指相对完整的叙述单位，由人物行为及其后果构成。一个事件就是一个叙述单位。

5. **情节**：情节是按照因果逻辑组织起来的一系列事件。情节性叙事作品中的世界作为对现实世界的反映，是作者从自己的思想感情倾向出发对生活现象加以组织的结果，其中体现着作者的主观能动性，当然也不可避免地带着作者的局限和偏见。

6. **人物**：叙事作品中的人物是事件、情节发生的动因。但在不同

作品中,人物和情节的关系不尽相同。在有些情节小说中情节是中心,人物不过是为了构造情节而设置的,本身不具有完整的、活生生的真实性格特征。这样的人物只是为了推动情节发展而存在的一种工具。而在许多现实主义作品中,人物是艺术表现的中心,情节则是展现人物性格的手段,是人物性格发展的历史。

7. **场景**:叙述内容中具体描写的人物行为与环境组合成为场景。一部叙事作品在叙述故事中必须要有场景,也就是说,故事的进展要把人物的行动放在具体的环境中以构成场景,这样才能显现为生动具体的艺术形象。没有场景的作品尽管可以有完整的故事线索,但在读者的理解和想象中只有抽象的过程而构不成生动的形象画面,这就无法产生艺术感染力和审美价值。

8. **结构**:叙事作品的结构是指作品中各个成分或单元之间关系的整体形态。叙事作品是一种话语系统,它的内部结构可以从两个向度进行分析:首先是历时性向度,即根据叙述的前后顺序研究句子与句子、事件与事件之间的关系(表层结构)。其次是共时性向度,研究内容为各个要素与故事之外的文化背景之间的关系(深层结构)。

9. **行动元与角色**:行动元指人物是推动故事情节发展的行动要素,构成矛盾的一方,起推动整个事件发展的作用。角色指具有生动具体的形象和性格特征的人物,成功的角色(即"典型人物")既具有鲜明的个性,又具有普遍的共性,并能揭示出社会的某种本质。人物具有"行动元"与"角色"二重特性,但二者不总是重合的。有时一个行动元由几个角色担任。

10. **文本时间**:也称为"叙事时间",是指故事内容在叙事文本中具体呈现出来的时间状态,是作者对故事内容进行创作加工后提供给读者的文本秩序。

11. **故事时间**:是指故事发生的自然时间状态,是故事内容中虚构的事件之间的前后关系。

12. **时序**:叙事作品中的时序是文本时间顺序与故事时间顺序相互对照形成的关系。具体来说,包含三种时序,即顺叙、倒叙和插叙。

13. **时距**:时距也可以称为叙述的步速,是故事时间长度与文本时间长度相互比较对照所形成的时间关系。不同的时距可以影响叙事速度向两个方向变化:一是变快,故事时间长而文本时间短,通常称之



为概要叙述；二是变慢，用较长的文字来叙述很短时间里发生的故事。

14. **频率**：频率是指一个事件在故事中出现的次数与该事件在文本中的叙述的次数。不同的叙述频率会形成不同的阅读效果。

15. **视角**：视角是作品中对故事内容进行观察和讲述的角度。视角的特征通常是由叙述人称决定的，具体包括第三人称、第一人称和第二人称。

16. **叙述动作**：叙述动作即“叙述”行为本身，是指以什么方式讲述叙述话语。

17. **叙述者与作者**：叙述动作由两个基本的因素结合而发生，即“讲”的人和“听”的人，其中“讲故事”的人就是叙述者。需要注意的是，叙述者并不等于作者。叙述者是作者虚构出来的“讲”故事的人，作者则是进入了创作状态中的一个自然人。

18. **叙述者与声音**：故事中叙述者的存在不仅表现于叙述的内容以及叙述话语本身，而且表现于叙述的动作，即用什么口气或什么态度叙述，这就是叙述者的“声音”。不同的叙述风格，也可以从叙述声音的差异上加以区别。

19. **叙述者与接受者**：叙述动作由两个基本的因素结合而发生，即“讲”的人和“听”的人，其中“听故事”的人就是叙述接受者。

四 问答题详解

1. **简要谈谈你对“叙事学”的理解。**

答：自 20 世纪以来，俄国形式主义与后来的法国结构主义文学批评对叙事文学的研究形成了新的理论观念，俄国学者普洛普于 1928 年发表的《民间故事形态学》一书中对俄罗斯一百个民间故事进行分析后指出，这一百个故事表面上看纷繁离奇，然而它们实质上受到一个恒定结构的制约。这一结构体现在按照严格的、不可改变的次序前后相接的 31 个功能中。普洛普的思想传播到法国学术界后，引起了大量关于叙事作品结构分析的尝试，这一系列学术活动逐渐酝酿形成了一种新的研究叙事艺术的理论和批评方法，即“叙事学”。它不像传统叙事理论那样关注具体作品中叙事内容的特点，而是关注不同作品共有的叙事形式方面的特点，包括叙事方式、叙事视角、叙事节奏、叙述者的声音特点、叙述者与接受者的关系等。它发展了传统的叙事理

论，但忽视了文学的社会文化背景及具体作品的特殊性，太重形式，因而不无偏颇。

2. 如何理解叙事的涵义与特征?

答:叙事性作品是文学作品中与抒情性作品相区别的一种基本话语类型，是用话语虚构社会生活事件过程。在原始文化中就存在着通过口头讲述或吟唱而流传的关于神祇、英雄或祖先事迹的故事，即早期的神话和史诗。这就是最早的叙事文学。我国古代的神话也包含一部分属于叙事性质的神话，如后羿的传说。

叙事的特征有二:其一，叙事的内容是社会生活事件过程，即人的社会行为及其结果。叙事的对象是社会的人，这是一切文学作品的共同现象。而叙事性作品不同于抒情性作品，它直接传达的不是主观的思想情感，而是客观的事件。文学都是对现实的把握，但把握的角度不同:抒情表意文学所要把握的是社会现实的精神或情感意义，这是作者的主观感受、领悟与认识，因而其内容主要是对内在的思想情感的表现。叙事文学则是讲故事，即通过对外部事件的描述来把握社会现实本身。叙事的兴趣不在于静止的人或物，而在于动态的事件，即人的行为及其造成的后果，它的认识价值就在于显示了社会生活的发展变化过程及其意义。其二，叙事是话语的虚构，只要符合生活与情感的逻辑就行，无须到生活中去求证，但却可能在更深刻的层次上揭示人生与现实社会的本质。文学叙事是一种特殊的话语系统，同一般话语有一个重要的区别，即所指对象不同。一般话语的所指对象是在话语之外的世界中，叙事文学是用话语来虚构艺术世界。叙事作为话语的虚构而同客观的现实之间产生距离，这是叙事从街谈巷闻或实用记事转化为艺术的关键。一部小说如果不能使读者根据小说中世界的逻辑去思考和感受，而总是使人把它当作实际中已经发生过的人和事，读者的兴趣便从书中转移到了身边的现实，它就不是真正意义上的艺术。只有当读者紧紧被叙述逻辑的合理性以及描写、抒情和解释所吸引时，才会具有文学的审美价值。优秀的叙事文学能够反映现实生活的真实，然而又超越了个别的、已经发生的偶然事实，是用话语重构的世界。这个话语的世界虽不等于现实本身，但却可能在更本质的层次上解释社会现实的内在意义。

3. 举例谈谈叙事与审美意识形态本质的关系。

答：文学是一种审美意识形态。文学叙事的审美意识形态本质既制约着叙事的内容，也制约和影响着叙事的形式。其一，从叙事的内容来看，任何叙事都是对现实世界的某种解释。从最早的叙事作品——神话、史诗、英雄传奇来看，所讲述的事件多出自想象和附会，目的是为了对当时人们还无法解释的宇宙、人类、民族的起源或灾变等自然现象做出解释。叙事对世界的解释与一般哲学、伦理学、历史等意识形态话语的不同之处在于，它的解释不是概念，而是包含着对历史事件发展过程的体验和情感态度。比如巴尔扎克的《人间喜剧》中包含着对法国大革命以后社会文化的解释，然而这种解释是通过生动的生活场景和人物性格的描绘而感染读者，让人产生对社会历史的审美体验、感动和领悟。这就是说，叙事内容中所包含的是审美意识形态。其二，从叙事方式来看，一定的叙事写作方式形成一定的写作风格，而种种风格背后的制约要素之一就是审美意识形态。例如，19世纪的西方叙事观念中兴起了“写实”的主张，追求客观、冷静的写作风格，试图表现事物本来的“真实”面目。当时法国作家从司汤达到左拉，都倡导这种看起来似乎没有意识形态倾向的主张。然而，写实主义所主张的客观与真实，恰恰典型地代表了19世纪西方资本主义文化的意识形态特征。再如20世纪，新的叙事观念崛起，19世纪客观观察描写、无所不知的叙述人、严密的故事逻辑都受到挑战，其叙事观念被斥为矫饰、不真实，而“意识流”等主观化的叙事风格表现的内容才被认为是地道的心理真实。其实，叙事由客观走向主观，并未因此而从意识形态走向真实，不过是一种新的审美意识形态——现代主义在现代工业文明中形成的以幻灭感、唯我主义、非理性为核心的审美观念——在叙事中的表现而已。

4. 叙事由哪些方面构成？

答：法国叙事学研究者热奈特提出，人们谈论的叙事学中的“叙述”这个词，实际上包括了三个不同的概念：一个是所讲述的故事内容，一个是讲述故事的语言组织，还有一个就是叙述行为。我们可以借用这三个概念来分析叙事的构成。第一方面是叙述内容，指构成一段叙述话语主题的故事内容，即被讲述的故事，包括事件、情节、人物、场景等等。第二方面是叙述话语，即叙事作品中讲述故事的语句。如

果认为叙事的全部目的就在于向读者告知一些生活事件，而这些生活事件本身的存在与否不取决于叙述话语，那么叙述话语就只不过是传达故事内容信息的被动载体，不会具有能动的意义，这是一个认识误区。其实，叙述话语直接影响叙述的效果和文本价值。第三方面是叙述动作，即产生出叙述话语的“叙述”活动本身。

5. 试述事件在故事中所起的作用。

答：不同的事件作为叙述单位在故事中具有不同的功能，具体来说可分三类。一类是推动故事情节的发展，另一类是显示人物性格，第三类“一身兼二职”，既推动情节，又显示性格。缺少了推动情节的事件，故事的连续性就会被破坏；缺少了塑造形象的事件，故事的生动性和意义内蕴都会受到损失。有些作品中推动故事情节发展的事件居于突出地位，因而故事情节进展快，悬念迭出，这就是情节性强的故事，如民间故事和情节性强的小说中的侦探、武侠、惊险、言情故事等；有些作品中故事情节不是很紧张，叙述以塑造形象的事件为主，故事中的情境具体、性格生动，或心理描写细腻，如19世纪的现实主义小说和现代注重心理分析的小说等。此外，在具体分析事件时还应注意到，一个事件在故事中可以同时兼具两种功能。如《红楼梦》中黛玉焚稿断痴情的事件既推动了情节（结束了宝黛爱情故事），又起着塑造黛玉形象的作用。

6. 情节与事件的关系如何？

答：事件由所叙述的人物行为及其后果构成，一个事件就是一个叙述单位；情节是按因果逻辑组织起来的一系列事件，用以表现人物的行为冲突，揭示人物命运的变化过程和性格。由此可见，其一，事件是情节的单位，而情节是事件的组合。其二，两者讲述的目的不同，有的事件重“事”，有的事件重“人”，即显示人的命运性格，而情节的讲述目的只是揭示人物的命运与性格。所以，情节不仅是按因果逻辑组织起来的事件，而且要求事件的展开要能表现人物的性格与命运。

7. 简述叙事作品中人物自身的二重性特点。

答：叙事作品中的人物是事件、情节发生的动因。但在不同作品中，人物和情节的关系不尽相同。在有些情节小说中情节是中心，人物不过是为了构造情节而设置的，本身见不出完整的、活生生的真实性格特征来。产生这种分歧的根源在于叙事作品中人物自身的二重

性特点:行动元与角色。从不同角度看人物,会发现人物同时具有“行动元”和“角色”两重属性。行动元是情节的动因,表现为人物“做什么”;角色是形象的基础,表现为人物“怎样做”。如《西厢记》等才子佳人小说,总由几个相似的行动元构成:张生一类故事结局的追求者;莺莺一类被追求的对象;红娘一类帮忙者;老夫人一类有权势的反对者;郑恒一类的小人、破坏者。角色指人物特征的各方面统一而形成的独立的性格,在故事中“怎么做”。成功的角色既具有鲜明的个性,又具有普遍的共性,并能揭示出社会的某种本质(角色就是常说的“形象”,成功的角色即“典型人物”)。人物具有“行动元”与“角色”二重特性,但二者不总是重合的。有时一个行动元由几个角色担任。如《西游记》中,许多妖魔,角色、性格不同,但同属一个行动元,即取经的阻碍者,而唐僧师徒四人构成一个行动元,即“取经者”。反之,一个角色也可能包括几个行动元,如猪八戒、白马等,都先是取经的阻碍者,后来又变成取经者。

8. **简述表层结构和深层结构。**

答:叙事作品是一种话语系统,它的内部结构可以从两个向度进行分析:首先是历时性向度,即根据叙述的前后顺序研究句子与句子、事件与事件之间的关系,一般文艺理论中所讲的结构主要是指这种历时性向度的结构关系。其次是共时性向度,研究内容中各个要素与故事之外的文化背景之间的关系。前者称为表层结构,后者称为深层结构。(1)表层结构。从叙述层面来分析作品的结构,首先应当确定最小叙述单位。从句法分析的角度可以把叙述内容化简为一系列基本句型,最小的单位叫做叙述句。每个基本事件的结构特征可以通过句法关系而显示出来。当我们把故事化简到极致,有时可用一个单句来概括一个故事。一般情况下,对故事结构化简提炼的结果是形成若干叙述句,这些句子之间是不可任意错乱的结构关系,即序列。很多作品中的序列远为复杂,不仅表现为叙述句的多少,更重要的是若干序列的组合。比如在一个基本序列中嵌入一个或若干个次级序列,故事套故事;或一个序列接一个序列,形成连环;还可以几个序列交织并行,等等。重重组合方式使故事结构复杂化,从而给阅读活动带来更多的乐趣。(2)深层结构。深层结构是作品隐含的文化意义,植根于一定文化中的深层社会心理,因而往往呈现为多义的状态,造成译解

的困难和歧义。因此，对同一部作品深层结构的分析常常会得出不同层次、不同角度的多种结果。深层结构存在的依据是相信具体的叙述话语同产生这些话语的整个文化背景之间存在着超出话语字面的深层意义关系。当代法国人类学家列维一斯特劳斯在研究神话叙事的意义时采用一种打乱叙述顺序，而将各个神话要素按照某种相似特征重新组合的方式进行译解，从中寻找支配具体话语的深层文化关系。

9. **试分析一篇叙事作品的行动序列。**

答：一个行动逻辑的基本形式是下列三段式序列：(1)可能性。一个行动将要发生，或具有了发生的条件。(2)变为现实。即行动开始进行，这是故事内容的主要部分。这一阶段也可能以否定的形式出现：行动由于某种原因而被阻止或取消，没有变为现实，从而导致故事发展方向的改变或出现新的序列。(3)取得结果。这可以是行动成功，达到目的；也可以是行动失败，没有达到目的。总之一个行动在此阶段结束全过程。概括起来就是：故事行动的可能性；变成现实（或没有变为现实）；取得结果（成功或失败）（实质是开端、过程、结果）。例如《西厢记》，开始是“可能性”，即张生倾慕崔莺莺，见到莺莺后神魂颠倒，随即找到寺庙的主持要求借宿。显然，这个借宿的行动意味着张生和莺莺之间将有事情发生，而且他借宿在寺里也为下一步行动的发生提供了条件。其次是变成现实，即孙飞虎兵围普救寺，张生搬兵解围后，经过“酬笺”、“赖笺”等情节，二人的婚姻逐步变为现实。最后是取得结果，即老夫人答应，二人拜堂成亲，取得了圆满的结果。

10. **文本时间与故事时间的内涵及关系。**

答：“故事时间”，是指故事发生的自然时间状态，是故事内容中虚构的事件之间的前后关系；“文本时间”（也称为“叙事时间”），是指故事内容在叙事文本中具体呈现出来的时间状态，是作者对故事内容进行创作加工后提供给读者的文本秩序。

文本时间与故事时间的关系主要从三个方面表现出来，就是时序、时距和频率。(1)时序是文本时间顺序与故事时间顺序相互对照形成的关系，所谓文本时间顺序是文本中展开叙述的前后顺序，即叙述者讲述故事时从开头到结尾的次序，而故事时间顺序是故事内容从开始发生到结束的自然发展顺序。时序分三种情况，顺叙、倒叙及插叙。(2)时距也可称为叙述的步速，是故事时间长度与文本时间长度

相互比较对照所形成的时间关系。不同的时距可以影响叙事速度向两个方面变化：一是变快，故事时间长而文本时间短，即用相对简短的话语叙述较长时间里发生的事件，这种叙述通常也叫做概要叙述。二是变慢，就是用较长的文字来叙述很短时间里发生的故事，把事件的过程细节放大，类似于电影的慢镜头一样把每一个动作或者表情分解开来进行展示。(3)频率是指一个事件在故事中出现的次数与该事件在文本中的叙述的次数。不同的叙述频率会形成不同的阅读效果。

11. **试各举一例解释时序的三种情况。**

答：(1)"顺叙"也叫顺时序叙述，即文本时间序列与故事时间序列一致，叙述的前后顺序就是故事内容的前后顺序，叙述沿着事件发展的前后顺序推进，每一回都按照故事的次序前后衔接。它是一种最基本的时序，后两种的时序是在此基础上的演变。编年史式的故事(如典型的史传文学)明显地体现出这种一致性：例如《三国演义》，在第一回的末尾讲到刘备等三人救了董卓却受到怠慢，张飞大怒，要提刀杀董卓，然后说"毕竟董卓性命如何，且听下回分解"。下回一开始，便接着上一回结束时的内容讲到刘备和关羽劝阻张飞。故事就这样随着事件的发展一步一步地讲下去。

(2)倒叙是指文本时间与故事时间序列之间不一致的叙述方式，由于违反了人们理解的事物发展顺序，因而容易产生吸引人注意力的效果。例如古希腊的悲剧《俄狄浦斯王》就是一部以倒叙的方式讲述的叙事作品：故事一开始就是忒拜城遭到了天疫，神谕告诉人们是有人犯了乱伦的罪孽。然后是俄狄浦斯王开始调查，随着调查的展开，过去的事才一件件揭示了出来。这种倒叙的方式由于打乱了事件发展的顺序，使人猝不及防地进入到故事发展的紧要关头，从而便可能给读者造成强烈的悬念，使故事更加惊心动魄、扣人心弦。这种倒叙的方式在近代以情节紧张刺激为特色的故事中很常见。

(3)插叙。这是在顺时序叙述的过程中插入一段或几段与上下文的时间、因果关系不连属的故事内容，使主要的故事进程造成暂时的中断和延宕。例如海明威的小说《乞力马扎罗的雪》中，顺叙的内容是一个人在非洲打猎时得了坏疽病后垂死时的情境。在主人公濒临死亡的数小时生活的叙述中反复插入了大段的回忆与联想，正是这些回忆和联想展示出了主人公一生的追求、颓唐又不甘沦落的精神生活历

程。而顺叙的内容则把这些叙述引向一个悲剧性的归宿：在最后一段插叙中主人公飞越了被称为“上帝的庙堂”的乞力马扎罗山峰，然后回归到顺叙的现实生活中来，他死了。在这个故事中，插叙反客为主，成了故事的基本内容，而顺时序的叙述则降到次要的地位，成为插叙内容的框架和向导。

12. **如何理解“时距”?**

答：我们可以设想这样一种叙述状况：故事情节中的人物语言被完整地叙述出来，或者把人物的动作大体按照动作进行的时间过程进行描述。在这种情形中，可以认为叙述所用的时间长度与故事发生的时间长度大体上是一致的。两种时间长度相互一致的时间关系可以算作一种匀速叙述的关系。当然，由于文本时间长度事实上是无法精确计量的，所以所谓“匀速”只不过是一种概念意义上而非测量意义上的匀速。以这种“匀速”叙述为基准，就可以区分出不同叙述速度的各种时距。不同的时距可以影响叙事速度向两个方面变化：一是变快，故事时间长而文本时间短，即用相对简短的话语叙述较长时间里发生的事件，这种叙述通常也叫做概要叙述。二是变慢，就是用较长的文字来叙述很短时间里发生的故事，把事件的过程细节放大，类似于电影的慢镜头一样把每一个动作或者表情分解开来进行展示。

13. **试述叙事节奏与时间的关系。**

答：叙事节奏的变化取决于作者如何处理文本时间与故事时间的关系，文本时间与故事时间之间的关系主要从三个方面表现出来，就是时序、时距和频率。首先，时序的变化可以引起叙事节奏的变化。叙事作品中的时序是文本时间顺序与故事时间顺序相互对照形成的关系，包括顺叙、倒叙和插叙，在故事中叙述顺序是可以变换的，既可以从顺叙变换为倒叙或插叙，也可以在倒叙或插叙中又转入顺叙。叙述顺序的变换会造成故事情调、节奏等方面的改变。例如近代以情节紧张刺激为特色的故事中，就常常使用倒叙的方式打乱事件发展的自然顺序，使人猝不及防地进入到故事发展的紧要关头，从而给读者造成强烈的悬念，使故事更加惊心动魄、扣人心弦。显然，时序的改变引起了叙事节奏的改变。其次，叙事节奏与时距密切相关。时距也可以称为叙述的步速，是故事时间长度与文本时间长度相互比较对照形成的时间关系。我们可以设想这样一种叙述状况：故事情节中的人物语



言被完整地叙述出来，或者把人物的动作大体按照动作进行的过程进行描述。在这种情形中，可以认为叙述所用的时间长度与故事发生的时间长度大体上是一致的。两种时间长度相互一致的时间关系可以算作一种匀速叙述的关系。当然，由于文本时间长度事实上是无法精确计量的，所以所谓“匀速”只不过是一种概念意义上而非测量意义上的匀速。以这种“匀速”叙述为基准，就可以区分出不同叙述速度的各种时距。不同的时距可以影响叙事速度向两个方向变化：一是变快，故事时间长而文本时间短，即用相对简短的话语叙述较长时间里发生的事件，这种叙述通常也叫做概要叙述。二是变慢，就是用较长的文字来叙述很短时间里发生的故事，把事件的过程细节放大。可见，叙事节奏与时距是紧密相连的。

14. **试述几种不同的叙述视角。**

答：叙述视角是作品中对故事内容进行观察和讲述的角度。视角的特征通常是由叙述人称决定的。首先，第三人称叙述是从与故事无关的旁观者立场进行的叙述。这类叙述的传统特点是无视角限制。叙述者如同无所不知的上帝，可以在同一时间内出现在各个不同的地点，可以了解过去、预知未来，还可以随意进入任何一个人物的心灵深处挖掘隐私，因此也可称作无焦点叙述。传统叙事作品多用这种叙述方式，如巴尔扎克的《高老头》。其次，第一人称叙述的作品中叙述者同时又是故事中的一个角色，叙述焦点因此而移入作品中，成为内在式焦点叙述。这种叙述角度有两个特点：(一)这个人物作为叙述者兼角色，他不仅可以参与事件过程，又可以离开作品环境面向读者进行描述和评价，这双重身份使这个角色不同于作品中其他角色，他比其他角色更“透明”、更易于理解。(二)他作为叙述者的视角受到了角色身份的限制，不能叙述本角色所不知的内容，这种限制造成了叙述的主观性，如同绘画中的焦点透视方法，可以产生身临其境的逼真感觉。如鲁迅的《狂人日记》，叙述视角同故事中人物的视角几乎完全重合。又如普希金的《驿站长》，叙述者“我”仅仅是个次要人物或旁观者，同主要故事几乎不发生任何关系，这样的叙述往往较为客观一些。再次，第二人称叙述的作品中主人公或某个角色是以“你”的称谓出现的，在这种叙述中，叙述者实际上同第三人称叙述一样，仍是处在旁观者的位置上。但叙述的接受者却同时又是故事中的一个角色，从而使

读者与叙述接受者二者之间距离拉大，形成一种反常的阅读经验。这是作者刻意追求的一种特殊效果。

15. **叙述角度的变换对于阅读有何意义？**

答：叙述角度即叙述视角，是作品中对故事内容进行观察和讲述的角度。叙述角度的变换，可以拉远或拉近作品与读者、叙述者与接受者的距离，从而造成不同的阅读效果。第三人称叙述是从与故事无关的旁观者立场进行的叙述，传统的叙事作品采取这种叙述方式很普遍，然而叙述者的过于自由往往导致接受者探索、解释作品的权力受到限制。因此现代的第三人称叙述作品中出现了一类不同于“全知全能”式叙述的变体，作者放弃了第三人称可以无所不在的自由，实际上退缩到了一个固定的焦点上。如英国女作家沃尔夫的小说《达罗卫夫人》，用的是第三人称，故事中有好几位人物，然而叙述的焦点始终落在达罗卫夫人身上，除了她的所见、所为、所说之外，主要是着力描写了她的心理活动。这样一来，读者实际上是从达罗卫夫人的角度观察世界。这种第三人称实际上已经接近于第一人称叙述了。第一人称叙述的作品中叙述者同时又是故事中的一个角色，他不仅可以参与事件过程，又可以离开作品环境面向读者进行描述和评价，但他作为叙述者的视角受到了角色身份的限制，不能叙述本角色所不知的内容，这种限制造成了叙述的主观性。不过在一些作品中，叙述者只是故事中的次要人物或旁观者。这样的叙述往往较为客观一些，较为极端的例子如普希金的《驿站长》，叙述者“我”同主要故事几乎不发生任何关系，仅仅是个旁听者而已。第二人称叙述的作品中主人公或某个角色是以“你”的称谓出现的，也可以说，这种叙述方式不过是第三人称叙述的一种变体，因为在这种叙述中，叙述者实际上同第三人称叙述一样，仍是处在旁观者的位置上。但叙述的接受者却同时又是故事中的一个角色，从而使读者与叙述接受者二者之间距离拉大，形成一种反常的阅读经验。这是作者刻意追求的一种特殊效果。

在作品中，三种叙述视角是可以互相转换的，比如在有的故事中，先是由第三人称叙述开始，但其中的部分或主要内容是故事中的一个人物叙述的，这些内容就变成了第一人称叙述。或者相反，开始是第一人称，但故事的内容都不是叙述者参与或在场，而是以局外人的身份叙述，这实际上就变成了第三人称叙述。总之，叙述角度的转换，能

产生截然不同的阅读效果。

16. 试分析一篇叙事作品中叙述声音的特点。

答：从叙事的本来意义而言，叙述声音的功用只是传达内容意义，声音的表情特点也只是为了更准确、生动地表达内容的情感意蕴，然而不同的叙事作品，叙述声音又各有特点。在经典的叙事文学中，作品中人物的情绪、态度、观点都是由叙述者所控制和安排的，作为叙述者以直接引语或间接引语的方式所表达的内容，归根到底是同一个叙述者声音的不同部分，这种发自一个声音的叙述方式可以称之为“独白”式的叙述方式，而在现代的某些叙事作品中，我们还可以看到另一种不同的叙事方式。如19世纪俄国作家陀思妥耶夫斯作品中，人物往往具有强烈的自我反思与心理矛盾倾向。在他的小说《罪与罚》中，大学生拉斯柯里涅科夫在谋杀放高利贷的老太婆前后，就始终被矛盾的念头所困扰，最终导致了精神崩溃。这一类叙事方式中叙述者的声音与主人公的声音之间存在着矛盾，主人公似乎总是在叛离叙述者的理性意图，按照自己的怪诞念头行动，就好像不是叙述者在控制着主人公的行动，而是叙述者在与主人公对话，有时叙述者只能听凭主人公随心所欲地行动。在这里，作者把自己内心的矛盾、困惑通过叙述者声音与主人公声音的对立而表现了出来。这样在同一个叙事中并行着两个甚至更多的声音的叙述方式可以借用音乐术语称之为“复调”式叙述。“复调”式叙述的出现，不仅是叙事艺术的发展，在某种程度上也是作为叙事语境的社会文化、社会心理出现危机的一个征兆。

17. 试举例分析叙事作品中叙述者与接受者的关系。

答：作者在作为叙述者讲述故事时，心目中必然要有一个潜在的叙述接受者，例如18世纪德国诗人歌德的《少年维特之烦恼》在前言就设定了接受者：“有关可怜的维特的事迹，凡是我能够找到的，我已经尽力搜集，并把它们呈现在你们面前，我知道你们会因此感谢我的。对于他的精神和品格，你们不可能抑制自己的钦佩和爱慕，对于他的遭遇，你们不可能吝惜自己的眼泪。至于你，善良的灵魂啊，你正在感受像他那样的苦恼，从他的悲痛中汲取安慰吧。如果由于命运或者你自己的过错，无法找到一个更亲密的知己，那就让这本小书做你的朋友吧。”叙述者在这里对接受者提出了明确的要求：应当是钦佩和爱慕维特品格的，为他的遭遇而伤感的“善良的灵魂”；说到底，应当是一个

具有“狂飙突进”式热情、敏感乃至脆弱、孤芳自赏的人。当然，绝大多数普希金的读者并无驿站经验，歌德的读者更远远不限于18世纪德国的小资产阶级，但任何一位读者要想真正领会叙述者发出的信息，就不能不尽可能地向那个潜在的叙述接受者的身份与心理接近。《少年维特之烦恼》的叙述者期待着叙述接受者能够感受到维特的苦恼，能够从他的痛苦中汲取安慰，这意味着叙述是个双向的活动：一方面叙述者在讲述，另一方面在接收故事的信息时读者产生预期的反应。离开了叙述接受者的特定条件，这种双向活动就不会发生，作者所期待的阅读活动也就落空了。

需要注意的是，这种由作者所设定的叙述接受者只是作者心目中的理想接受者即隐含的接受者。实际阅读作品的读者很难符合这种理想化的要求，尤其是不同时代、不同民族的读者由于语境的差异，就与理想的接受者之间存在更大距离。现实中的读者与理想的接受者靠拢才有可能相对比较正确地理解作品。当然，不同语境中的读者几乎不可能真正达到作者所要求的理想接受者的水平，因此面形成了对文本理解的多样性。

五 历年真题

1. 小说的结构类型主要有哪几种？其各自有什么特点？请你举例分析两种。(华中师范大学2000年)

答：最典型的结构有如下几种：(1)首尾接续式。一个行动的结果成为另一个行动发生的可能性，从而形成一环接一环的情节链，使故事得以一直延续下去。传统的章回体小说往往用这种形式把相对独立的故事串联成长篇小说，说书人便以此来吸引听众的兴趣。当代许多武侠小说也使用这种形式。(2)中间包含式。一个行动的展开过程中又包含着作为手段的次一级行动序列，在这次一级序列的展开中还可以再包含更次一级行动序列，如此类推。这就是大故事里面套小故事、总的情节线索里面再细分出更具体的行动细节的复合方式。这类结构多见于民间故事、寓言等。(3)左右并连式。同一事件序列中的行动可能通过变换角度而形成平行对应的两个序列。左右并连式往往见于武侠或惊险样式叙事作品，例如“007”系列电影和小说中常见的情节：一方面是詹姆斯·邦德在追踪犯罪集团，另一方面是犯罪集

团同时在寻找追杀邦德，这两条行动线索平行对应发展。这样更容易造成紧张感，故情节紧张的叙事样式使用这种方式较多。一般说来，一部小说，尤其是有相当大容量的长篇小说，不可能只有一种简单的行动模式，通常都是由几种符合序列综合形成的更为复杂的行动序列。

2. 情节和故事。（华中师范大学 2000 年）

答：故事是发生在一定时间延续中的具有因果联系的事件。而偶然性的、相互之间没有因果关系的事件并不具有故事性；没有时间绵延和持续的瞬间场面、静态存在同样很难具有故事性。情节是由人物之间的矛盾冲突所构成的一定生活事件的发展过程，矛盾冲突是构成情节的基础。情节与故事密切相关，但两者并不是一回事，故事作为经过选择的、有因果关系的、顺时序发展的一组生活事件，为叙述提供了材料；而情节作为对故事的“叙述”，作为通过“叙述”呈现出来的故事，则必须对故事本身进行艺术的加工和重构，使生活事件的发展过程展现为一个具有审美意味的序列。因此，情节与故事不同。一方面，情节要叙述故事本身，否则就不能构成故事，另一方面，情节并不是故事所包括的全部事件的讲述和“如实”呈现，而必然有所突出、有所强调，亦有所舍弃和忽略，以便通过对故事的加工和重构，获取某种艺术效果。

3. 小说的结构类型主要有哪几种？其各自有什么特点？请你举例分析两种。（华中师范大学 2000 年）

答：小说结构的主要类型有以下几种：(1)情节结构，这种结构主要表现在故事体小说中，其特点是以故事情节的发展为结构线索，遵循自然时空顺序，按照情节的开端、发展、高潮、结局来安排结构。虽然其中也有插叙、倒叙，但插叙和倒叙都不影响情节的线性进展，所以作品呈现出一种线式结构形式。在这种结构形式中，时间总是朝着一个方向，空间总有其连续性，作家依循着时间的一维性和空间的连续性来结构小说。比如蒲松龄的《促织》从宣德年间宫中斗蟋蟀之风盛行、因此征蟋蟀开端，继而描写成名一家的遭遇，一步步地将得促织、死促织、再得促织、斗促织、贡促织等事件的发展过程展现出来，将主人公的悲惨命运层次分明地显示出来。情节结构有单线式结构形式、复线式结构形式、变形式结构形式等多种。(2)性格结构，这种结构主

要表现在性格体小说中，其特点是以人物性格的成长发展为结构线索，人物性格及性格的鲜明突出占据结构的中心地位，情节和环境一方面退居次要的地位，一方面情节成为人物性格形成发展的历史，环境则是表现和烘托人物性格的舞台。性格结构在结构上少有故事体小说那种情节线索，特别注意横断面的写法，即采用纵剖面的写法，也注意向横断面扩展。不仅写人物做什么，而且更加重视用充裕的笔墨写人物怎么做，从而使得人物、情节、环境的描写显得具体生动、细致入微，人物的内心世界、情感心理显得更加荡人心灵、摄人魂魄。性格结构有“戏剧式”和“非戏剧式”（或“反戏剧式”）两种。（3）心理结构，这种结构主要表现在意识流小说中，其特点在于以人物的心理活动、意识流程、情感轨迹作为结构的线索，以人物的内心作为结构的透视点，对于自然的时空观念有着大胆的突破，主观随意性较强。回忆、联想、梦境、幻觉、闪念、欲望以及潜意识是其主要内容，时空交错、内心独白、自由联想、心理分析是其主要表现手法。如王蒙的《春之声》写工程物理学家岳之峰春节前回家探亲，坐在条件恶劣的闷罐子车里，心情不快，但没想到闷罐子车里居然还有人放录音机，学德语，他感到生活的每一个角落都充满着转机，这使他快活起来。作者在结构这篇小说的时候采取“满天开花的写法”，以人物的所思所想所听所感结构作品，人物的内心是一个点，主人公的心理意识成为结构线索。心理结构可以分为三种，一是以人物意识的外在流动来结构小说，二是以特定环境中的人物心理意识来结构小说，三是以人物内心省察的意识活动为轨迹来结构小说。（4）交叉结构，这种结构形式是指小说在布局结构时一方面依循自然时空顺序，另一方面又突破自然时空顺序，让两者交互错综，穿插往返，采取跌宕、逆入等艺术手法，使现实与历史、动作与回忆在作品中交织出现，使情节结构与心理结构有机融合。（5）小说中还有散文式结构形式。

4. 如何解释叙事性文学文本的虚构的叙述？（首都师范大学2001年）

答：文学叙事是一种特殊的话语系统，同一般话语有一个重要的区别，即所指对象不同。一般话语的所指对象是在话语之外的世界中，而文学的叙事话语则仅仅存在于故事本身的叙述话语之中。我们不能也不必用作品话语之外的资料来验证真假，只能看人物与行为在

整个话语中的关系如何，是否合乎生活逻辑与感情逻辑。这就是说叙事文学是用话语来虚构艺术世界。叙事作为话语的虚构而同客观的现实之间产生距离，这只有当读者紧紧被叙述逻辑的合理性以及描写、抒情和解释所吸引时，才会具有文学的审美价值。优秀的叙事文学能够反映现实生活的真实，然而又超越了个别的、已经发生的偶然事实，是用话语重构的世界。这个话语的世界虽不等于现实本身，但却可能在更本质的层次上揭示社会现实的内在意义。

5. 叙事学。（*厦门大学* 2002 *年*）

答：指 20 世纪以来由俄国形式主义与法国结构主义等形成的叙事理论。俄国形式主义与后来的法国结构主义文学批评对叙事文学的研究形成了新的理论观念，俄国学者普洛普于 1928 年发表的《民间故事形态学》一书中对俄罗斯一百个民间故事进行分析后指出，这一百个故事表面上看纷繁离奇，然而它们实质上受到一个恒定结构的制约。这一结构体现在按照严格的、不可改变的次序前后相接的 31 个功能中。普洛普的思想传播到法国学术界后，引起了大量关于叙事作品结构分析的尝试，这一系列学术活动逐渐酝酿形成了一种新的研究叙事艺术的理论和批评方法，即"叙事学"。它不像传统叙事理论那样关注具体作品中叙事内容的特点，而是关注不同作品共有的叙事形式方面的特点，包括叙事方式、叙事视角、叙事节奏、叙述者的声音特点、叙述者与接受者的关系等。它发展了传统的叙事理论，但忽视了具体作品的特殊性，太重形式，因而不无偏颇。

6. 叙事类文学中的三要素是指：(　　)（*南京大学* 2002 *年*）

A. 结构，情节，人物　　　　B 人物，语言，环境

C. 人物，情节，环境　　　　D 语言，结构，情节

答：选 C

7. 叙述视角。（*南京师范大学* 2002 *年*）

答：叙述视角是作品中对故事内容进行观察和讲述的角度，即作家以什么身份充当作品的叙述者。视角的特征通常是由叙述人称决定的，叙述者参与的即第一人称叙述，叙述者观察的即第二人称叙述，叙述者全知即第三人称叙述。

8. 叙述者的"声音"有哪几种类型？请举例说明。（*厦门大学* 2002 *年*）

答：故事中叙述者的存在不仅表现于叙述的内容以及叙述话语本身，而且表现于叙述的动作，即用什么口气或什么态度叙述，这就是叙述者的“声音”。叙述者的“声音”有以下几种类型：(1)独白式叙述。在经典的叙事文学中，作品中人物的情绪、态度、观点都是由叙述者所控制和安排的。叙述者以直接引语或间接引语的方式所表达的内容，归根到底是同一个叙述者声音的不同部分，这种发自一个声音的叙述方式可以称之为“独白”式的叙述方式。有些叙事作品中，叙述者的声音会脱离叙述的故事内容而凸现出来，声音本身变成了被关注的对象。叙述者声音的凸现把叙述者从故事的幕后推到了前台，使叙述者也成为读者欣赏的对象，如明代的拟话本小说《蒋兴哥重会珍珠衫》开篇说道：“看官，则今日我说《珍珠衫》这套词话，可见果报不爽，好教少年弟子做个榜样。”又如我们常见的“话说……”、“正是……”“欲知后事如何，且听下回分解”、“毕竟董卓性命如何，且听下回分解”之语等等，都显现出叙述者的声音是全知全能的。(2)在现代的某些叙事作品中，还出现了“复调”式叙述方式，如19世纪俄国作家陀思妥耶夫斯作品中，人物往往具有强烈的自我反思与心理矛盾倾向。在他的小说《罪与罚》中，大学生拉斯柯里涅科夫在谋杀放高利贷的老太婆前后，就始终被矛盾的念头所困扰，最终导致了精神崩溃。这一类叙事方式中叙述者的声音与主人公的声音之间存在着矛盾，主人公似乎总是在叛离叙述者的理性意图，按照自己的怪诞念头行动，就好像不是叙述者在控制着主人公的行动，而是叙述者在与主人公对话，有时叙述者只能听凭主人公随心所欲地行动。在这里，作者把自己内心的矛盾、困惑通过叙述者声音与主人公声音的对立而表现了出来。这样在同一个叙事中并行着两个甚至更多的声音的叙述方式可以借用音乐术语称之为“复调”式叙述。“复调”式叙述的出现，不仅是叙事艺术的发展，在某种程度上也是作为叙事语境的社会文化、社会心理出现危机的一个征兆。

9. **文学的叙事。**(苏州大学2003年)

答：文学的叙事，就是用话语虚构社会生活事件的过程。叙事的特征有二：其一，叙事的内容是社会生活事件过程，即人的社会行为及其结果。其二，叙事是话语的虚构，只要符合生活与情感的逻辑就行，无须到生活中去求证，但却可能在更深刻的层次上揭示人生与现实社

会的本质。

10.**“叙事”一词通常包括三个方面涵义，即(　　)、(　　)和(　　)。**(兰州大学 2004 年)

答：叙述内容　叙述话语　叙述动作

11. **文本时间与故事时间。**(兰州大学 2004 年)

答：概括地说，所谓“故事时间”，是指故事发生的自然时间状态，是故事内容中虚构的事件之间的前后关系；所谓“文本时间”(也称为“叙事时间”)，是指故事内容在叙事文本中具体呈现出来的时间状态，是作者对故事内容进行创作加工后提供给读者的文本秩序。文本时间和故事时间之间的关系主要从三个方面表现出来，就是时序、时距和频率。指叙事作品中的时序是文本时间顺序与故事时间顺序相互对照形成的关系。具体来说，包含三种时序，即顺叙、倒叙和插叙。时距也可以称为叙述的步速，是故事时间长度与文本时间长度相互比较对照所形成的时间关系。不同的时距可以影响叙事速度向两个方向变化：一是变快，故事时间长而文本时间短，通常称之为概要叙述；二是变慢，用较长的文字来叙述很短时间里发生的故事。频率是指一个事件在故事中出现的次数与该事件在文本中的叙述的次数，不同的叙述频率会形成不同的阅读效果。

12. **叙述动作。**(南京师范大学 2005 年)

答：叙述动作即产生出叙述话语的“叙述”活动本身，是指以什么方式讲述叙述话语。具体包括三个方面，叙述者与作者、叙述者与声音、叙述者与接受者。

13. **请你用 20 世纪不同时期的三部(篇)以“我”为叙述者或者是主要人物的作品来分析其中的“我”与社会的关联，以及这几个“我”之间的关联和他们各自的特征。**(复旦大学 2005 年)

答：试举鲁迅的《狂人日记》、普希金的《驿站长》以及马原的《虚构》三篇小说为例简要分析。《狂人日记》中的“我”是主人公本身，他是社会生活的亲身体验者和记录者，是作品事件的参与者和讲述者，因此作品中的全部内容都是以“我”的眼光和视角观察叙述。《驿站长》中的“我”也是社会生活的体验者，同时参与作品事件，只是这里的“我”并不讲述关于自己的生活，而是采取客观态度从旁观察叙述。《虚构》中的“我”虚虚实实且有多重身份，既像社会生活、作品事件的

亲验者，又像一个纯属虚构的角色，与真实生活无关。三者虽然同属第一人称叙述，都以叙述参与者的姿态进行叙事，然而却各有特点，具体如下：在《狂人日记》中，叙述者“我”就是故事主人公，故事如同自传，叙述者“我”同时又是故事中的一个角色，叙述焦点因此而移入作品中，成为内在式焦点叙述。这种叙述角度有两个特点：首先，这个人物作为叙述者兼角色，他不仅可以参与事件过程，又可以离开作品环境面向读者进行描述和评介，这双重身份使这个角色不同于作品中其他角色，他比其他角色更“透明”、更易于理解。其次，他作为叙述者的视角受到了角色身份的限制，不能叙述本角色所不知的内容，这种限制造成了叙述的主观性，如同绘画中的焦点透视方法，可以产生身临其境的逼真感觉。因此《狂人日记》在叙述视角上所受限制也相对较大。而在《驿站长》中，叙述者只是故事中的次要人物或旁观者。这样的叙述往往较为客观一些，因为叙述者“我”同主要故事几乎不发生任何关系，仅仅是个旁听者而已，这样的第一人称叙述实质上与第三人称叙述相当接近。《虚构》的情况更为复杂，马原的元小说惯用方式之一是作家直接在作品中露面，使作者、叙述者和叙述对象三位一体，《虚构》这篇小说叙述的是“我”在西藏的一个麻风病村数日的经历，叙述者是“我”，叙述的对象也是“我”的经历，小说开头的一句话又明确告知读者：“我就是那个叫马原的汉人，我写小说。”在小说的叙述中也不忘提醒读者：“我是一个写小说的作家，我格外注意人物的说话的情形”；“我个子高大，满脸胡须，我是个有名有姓的男性公民，说不定你们中间的好多人会在人群中认出我”。作者以自我确认的方式进入作品，煞有介事地以自叙或回忆的方式描述自己亲历或参与的事件，一方面似乎增强了故事的真实感和可靠性，但不断告知读者他的作家身份又解除了这种可靠性。一切都可信又不可信，唯有叙事本身才是真实的。

第十二章　抒情性作品

一　本章要点

基本概念	抒情　抒情性作品　抒情话语　宣泄　抒情主体　抒情性作品的结构　"诗家语"　声情并茂　情景交融　形散神聚　节奏　隐喻　象征　歧义　借代　抒情角色　抒情动机
基本原理	抒情与叙事的异同 实境与虚境 "宣泄"说 普通话语与抒情话语的异同 抒情内容与抒情话语的关系 抒情话语的陌生化 抒情性作品的结构构成 "诗中有画，画中有诗" "一切景语皆情语" 抒情的基本性质 抒情的主要特征 抒情性话语的修辞方式 抒情角色的分类

二　本章精讲

1. 抒情性作品与叙事性作品相对称，是一种以形式化的话语组织来表现作家内心情感活动的文学作品类型 。

2. 抒情性作品在反映生活、表达思想感情、创造审美价值、实现文学的意识形态功能等方面，都具有不同于叙事性作品的特征。为表现深广的社会意义和独特的内心生活，抒情作家必须创造意味深长的话语形式，从而创造出抒情内容与抒情话语直接融合的抒情性作品。

3. 在欧洲文学传统中，抒情(lyric)这一词是从古希腊文中的七弦琴(lyre)一词演变而来的。它原指一种由七弦琴伴唱的抒情短歌，后来发展为意指一种偏于表现个人内心情感的文学类型。

4. 抒情诗可以分为颂歌、哀诗、情诗、讽刺诗、田园诗、山水诗等等，这是就抒情内容的不同特征来分类的。在中国，诗、赋、词、曲是抒情诗的主要文体。

5. “且夫世之真能文者，比其初皆非有意于为文也。其胸中有如许无状可怪之事，其喉间有如许欲吐而不敢吐之物，其口头又时时有许多欲语而莫可所以告语之处，蓄极积久，势不能遏。一旦见景生情，触目兴叹，夺他人之酒杯，浇自己之垒块，诉心中之不平，感数奇于千载。”出自李贽的《焚书・杂说》

6. 李贽在《焚书・杂说》中提出了“宣泄”说这样的一个观点。他认为诗文的写作是一个抒情的过程，而抒情就是把积蓄已久的内心情感倾泻出来，这种情感宣泄常常是狂放的、难以用理性意志控制的。可以说“宣泄”说把握住了内心情感的释放这一重要特征，认为抒情过程是一个解开心灵枷锁，清除情感压抑的畅快抒发过程。但这里的情感宣泄是指文学抒情而不是普通的情感宣泄。宣泄说中的文学抒情是一种审美表现，需要适度的意识控制与思维的参与，需要创造有序的话语组织形式。抒情主体把它作为一个对象来重新认识和体验，并不仅仅是即兴式的有感而发。通过沉思和体验，抒情主体对情感进行重新的理解和组织，赋予它一定的组织形式，形成一种丰富而有序的情感经验。文学抒情是情感的释放，同时也是一种内心情感的重构，抒情主体能够清晰的意识到自己的内心运动；而普通的宣泄是杂乱无序的，只有释放，没有重构，甚至沉浸在情绪的海洋中失去了自我。

7. 写诗可以“骋其情”，使人“幽居靡闷”，出自南朝著名古典文论家钟嵘的《诗品》，是说抒情过程是一个解开心灵枷锁，消除情感压抑的畅快抒发过程。

8. 抒情内容和相应的抒情话语是构成抒情性作品的两个基本要素。

9. 抒情性作品可以分为三个主要的结构要素，即声音、画面和情感经验。

10. 抒情性作品的情感经验总要投射到声音或画面上，从而形成

声情并茂、情景交融的象征表现。

11. 从艺术起源的角度说,诗、舞、乐是一体的,诗与乐有着悠久的同源关系。中国古代的许多诗、词、曲是可以入乐歌唱的。《诗经》中的风、雅、颂,以及后来的词牌和曲牌的分类都是基于音乐的曲式分类的。

12. 从艺术种类的关系上说,抒情诗是最接近音乐的文学类型。它们都是以表现情感活动为主的时间艺术,都有声音和谐的音调和节奏,都较少受到外在物理时空的限制,有较高的心灵自由度。

13. 由于中国诗歌多是短小的抒情诗,一首诗表面的词语数量并不多,但蕴含的意象却要求非常丰富。所以既要借助非常俭省的语言外壳来表达丰富的思想感情,还要符合音韵的需要,这样诗歌非对语言作出变形不可。王安石把诗的这种改变了普通话语组合法则的抒情话语称为"诗家语",用来概括那些既联系于又区别于散文语言的诗歌语言。具体来说,一方面体现在语序的颠倒上,另一方面则体现在语言、语意的省略。能够让语言的运用更加经济和精练,同时也能使话语形式趋于复杂和陌生化,创造出言尽而意无穷的广大空间。例如崔颢的《黄鹤楼》这首诗中有:"晴川历历汉阳树,芳草萋萋鹦鹉洲",改变常有的语序,将主语后置。再如白居易的《卖炭翁》中:"可怜身上衣正单,心忧炭贱愿天寒。"穿得单薄,却希望寒冷,这看来不合常理,然而,诗的深刻正在这里,写出了卖炭翁的凄苦生活状况。

14."形散"表现为文章选材广阔自由和写作笔法的自由灵活。"神聚"是指无论散文在选材、表达形式上多么自由,但作为抒情文学来讲,它总是以意为主,意气贯通,它总是一条流淌着情感与思想的河流,总有它清澈的航道将两岸美丽的风光串联起来。如果失去了这个"神",其"形"就会杂乱无章。总而言之,形散神聚即"神"统率、缀连着散文之"形"。

15. 抒情动机是指作家在创作抒情性作品时的内在需要、主观愿望和艺术期待。如交流与消遣,宣泄与倾诉,言志与立言等。

16. 抒情话语的最小声音单位是字音。字音之间变化而有序的组合形成了和谐的音调。

17. 中国古典诗词还运用双声词、叠韵词、叠声词、象声词来构造和谐的声调。

18. 抒情作品中由字音的有序结合和变化而造成的和谐音调，谓之韵律。在西方，韵律是一个统称，它可以分为韵与律两个方面。把同一个音节以有规则的反复排列，称为韵。按照某种规律使语音的长短，高低。强弱予以重复变化，称为律。

19. 普通话语和抒情话语的根本差异在于，普通话语突出通讯功能，抒情话语突出表现功能。抒情话语突出了直接呈示情感运动形式的功能，具体表现为强调话语声音层和画面层的情感象征功能。为了强调语言的表现功能，抒情诗人常常要对普通话语系统进行改造。甚至打破语言常规，创造出极富表现力的抒情活语。一方面，使语言更加精炼。另一方面使语义趋于复杂和陌生化，以直接表现新鲜的情感经验。抒情话语的复杂化和陌生化不是文字游戏，而是为了达到新奇的审美效果。

20. 俄国形式主义批评家什克洛夫斯基在《艺术作为手法》中指出："艺术的目的是传达对事物的直接经验，就好像那是看到的而不是认识到的；艺术技巧在于使事物变得陌生，在于以复杂化的形式增加感知的困难，延长感知的过程，因为艺术中感知过程本身就是目的，必须予以延长。"抒情话语的陌生化并非文字游戏，也不能导致晦涩难懂，它对普通话语系统的改造和变形是有一定限制的，既是遵循又是超越，从而形成了独特的话语系统。作者在这个约定俗成的话语系统中进行创作，读者在这样的话语系统中进行接受。如果离开了这个基本点，那在新奇的表达方式也失去了其审美价值。

21. "烟云泉石，花鸟苔林，金铺锦帐，寓意则灵"出自王夫之的《夕堂永日绪论内编》，就是说，写景状物必须蕴情寓意。"景"与"物"成为了"言志"与"抒情"的工具和载体，诗中的一切形象和景物都是为表情达意而存在的，所谓"景为情设"。诗人写景，意在言情。

22. 诗歌从描述的内容上可以分为叙事诗和抒情诗。

23. 抒情话语的修辞方式有比喻与象征、倒装与歧义、夸张与对比、借代与典故。

24. 从抒情角度上看，抒情性文学的抒情方式有直抒胸臆、借景抒情、代人抒情、拟人抒情这几类。

25. 抒情小品文具有如下两大特点：第一，内容上高度自由。表现为题材广泛和主题多样。第二，在形式上灵活多样。表现为文体丰富

和表现方式多样。

26. 常见的抒情角色可分三类:一是第一人称的抒情,第一人称的抒情是作者直接表现自己内心生活的抒情方式,有直接倾诉,更多的是借景抒情。二是代言式的抒情,代言的抒情方式是作者以他人的口吻来抒情。这种抒情方式造成了抒情内涵的双重性,抒情性作品中主人公的抒情是外抒情层,作者的情感表现是内抒情层。三是作者作为叙事者,在讲故事的过程中抒情。

三 名词解释

1. **抒情**:指以形式化的话语组织,象征性地表现个人内心情感的一类文学活动,它与叙事相对,具有主观性、个性化和诗意化等特征。作为一种特殊的文学反映方式,抒情主要反映社会生活的精神方面,并通过在意识中对现实的审美改造,达到心灵的自由。抒情是个性与社会性的辩证统一,也是情感释放与情感构造、审美创造的辩证统一。

2. **抒情性作品**:指以表现作者个人主观情感为主、偏重审美价值的一类文学作品,与叙事性作品相对。抒情性作品具有丰富的情感意味和审美特性,是由情感内涵和抒情话语直接融合而成的整体。抒情性作品的主要体裁是抒情诗、散文、杂文等,另外,中国戏曲文学中的唱词也多具有鲜明的抒情风格。

3. **抒情话语**:它是一种以抒情写意为主的表现性话语,具有象征性地表现情感的功能,它将抒情内容直接融入其中、不同于普通话语系统的特殊语言组织形式。抒情话语通过类似音乐的声音组织和富有意蕴的画面组织来表现复杂微妙的主观感受过程。与普通话语相比,抒情话语突出了直接呈示情感运动形式的表现功能,时常打破日常语言规范,既经济、简练又具有复杂化、陌生化的特征。

4. **抒情性作品的结构**:指抒情性作品的构成要素及其相互关系。抒情性作品的构成要素主要有声音、画面、情感经验。在一般情况下,抒情性作品由这三个要素相互作业组合而成,其中声情并茂、情景交融是抒情性作品的完美结构形态。

5. **声情并茂**:指抒情话语的声音组织与其表现的情感内涵相互协调组合的状态。具体表现为,抒情性作品中,音调与情调、节奏与情感运动形式的高度一致,直接可感的声音组织成为抒情内容生动有力的

表现形式。

6. **情景交融**：指抒情性作品中描写的景物(画面)与情感内涵水乳交融地结合。具体表现为抒情性作品中的景是情中之景，情是景中之情，写景之语成为象征性表现情感的抒情之语。

7. **节奏**：指一种有规律的、连续进行的完整运动形式。用反复、对应等形式把各种变化因素加以组织，构成前后连贯的有序整体(即节奏)，是抒情性作品的重要表现手段。节奏不是仅限于声音层面，景物的运动和情感的运动也会形成节奏。

8. **隐喻**：也叫暗喻，是比喻的一种，明确表明了喻体和喻本的相合关系，但是与明喻不同的是，中间不用"如""像"、"似"、"好像"等喻词，而用"是"、"成"、"就是"、"成为"等词，把某事物比拟成和它有相似关系的另一事物。

9. **象征**：指以具体事物(意象)间接表现思想感情的一种修辞方式，表现为不是用词语直接表现，而是用声音和画面等暗示情感意义的纯意象来表达情感，它是抒情话语最常见的修辞方式。

10. **抒情角色**：指抒情作者在抒情性作品中表现情感时所处的地位。常见的抒情角色有第一人称的抒情、代言式的抒情和叙事者的抒情。

11. **抒情话语的修辞方式**：指抒情作者为创造审美化的抒情话语而采用的特殊用语方法。常见的抒情话语修辞方式有比喻、象征、倒装、歧义、夸张、对比、借代、用典等。

12. **一切景语皆情语**：抒情作品的语言可以分为景语和情语。景语，即抒情作品中作家、诗人用以写景、状物的语言。情语，即抒情作品中作家、诗人用以抒发感情的语言。在优秀的抒情作品中，景语与情语的配合、交融更显得突出。抒情作品的本质在于一个"情"字。因而作家、诗人的抒情方式可以多种多样，直抒胸臆，或借景抒情，或托物寄情，但其语言都浸透着浓烈的感情。正如王国维所讲"一切景语，皆情语也"。

四　问答题详解

1. 文学抒情与叙事有哪些主要区别？

答：(1)文学抒情是与叙事相对的一个概念，一般来说，抒情偏于



表现作者自己的主观世界,叙事偏于再现客观世界。(2)抒情偏于用话语的声音组织和画面组织来象征性地表现情感,叙事偏于用话语的意义来讲故事。(3)从最广泛的意义上说,抒情性是文学作品的普遍属性,其作品以表现个人主观情感为主,偏重审美价值,而与此相对的便是叙事性作品。

2. 如何理解抒情与叙事的“同中有异,异中有同”?并举例说明。

答:要分析二者的异同,首先要明确二者的差异,由于抒情和叙事是两个相异的概念,因此它们的相异点是明确的。一般来说,抒情偏于表现作者自己的主观世界,叙事偏于再现客观世界。另外,抒情偏于用话语的声音组织和画面组织来象征性地表现情感,叙事偏于用话语的意义来讲故事。抒情和叙事的基本差异从内容到话语形式的诸多方面都有鲜明的体现。由于表达方式的需要,抒情和叙事在不同的文学体裁中各有侧重。在诗词、散文的行文中利于情感的抒发,而在小说、戏剧中叙事的成分就占了相当大的比重。但是,抒情性作品中也能有叙事因素,叙事性作品中也可能有抒情成分。这便体现了分类的相对性,发现它们之间的同中之异、异中之同才是更好的理解这两种文学类型的突破口。比如李清照的《如梦令·昨夜雨疏风骤》是一首伤春感怀的抒情,词中记叙了词人醉酒浓睡,试问卷帘人这一系列的动作,不但没有削弱词的抒情成分,反倒以问答方式、藏问于答的精妙方式,强化了作者心中那一缕淡淡的忧伤。在以叙事为主的戏剧文学中,中国戏曲文学却因叙事与抒情的结合展现了其独特的魅力,不仅唱词多为抒情诗,而且不少对白也有抒情的风格,比如王实甫的《西厢记·长亭送别》中的一段唱词“青山隔送行,疏林不做美,淡烟暮霭相遮蔽。夕阳古道无人语,禾黍秋风听马嘶。我为甚么懒上车儿内,来时甚急,去后何迟”。写的是送别时的情景,但是将爱侣之间伤离别的愁绪曲折委婉地表达了出来,很明显,抒情的意味非常的浓厚。另外,小说也是叙事性很强的文学体裁,但是很多小说中也有鲜明的抒情性,作者情感的抒发在明确了整个文章基调的同时也加上了隽永的深长意味。

3. 如何理解抒情中的自我与社会的矛盾关系?

答:(1)二者是有差别的。首先,抒情富于主体性的自我色彩,所以我们能在抒情性作品中更多地感受到作者内心的声音,充分地表现

自己的独特体验和思想。具有鲜明的个性的情感表现，可以说抒情是一种自我表现。其次，由于人是社会性的存在，个性自我的形成是以特定的社会关系和文化传统为条件的。各种社会关系都会对个性自我发生影响，人类共同的精神财富也同样成为了作者的创作之源，所以说，文学抒情正因为包含着普遍的社会内涵，才能引起普遍的社会共鸣。(2)二者也是有联系的。第一，抒情是一种社会交流，作者表现自我感受的同时也在向隐含的读者进行心灵的交流。因此，文学抒情不是一种完全自我孤立的文学事件，而是与某些社会成员(读者)发生内在联系的，从而给作品打上了社会的烙印。第二，抒情自我还与一定的社会意识形态发生着千丝万缕的联系。在审美化的情感反应中，抒情自我总是要从属于某种社会意识形态，在具体作品中表现为某种感受、评价、信仰和表现的模式。第三，伟大的抒情诗人总是对社会、对人民、对历史的发展怀有深深的关切，对人类面临的某些共同问题有深入的体察和领悟，总是把自我与进步的或健康的社会意识形态统一起来，使个人的命运和追求同人民群众的命运和追求融为一体。

4. **抒情的一般原则有哪些？**

答：(1)诚挚性原则。抒情最基本的原则是诚挚与可靠，它要求艺术家在抒发情感时必须真诚可靠，并表达自己的真情实感和真挚感受。(2)独特性原则。艺术家要把最为独特的感受传达给别人，避免使用一般性的情感概念。(3)感染性原则。真正的抒情艺术一定会使读者神不知鬼不觉地受到感染，它消除了艺术家与读者之间的心理距离。

5. **抒情的主要途径是什么？**

答：抒情的主要途径有二：(1)以声传情，声情并茂。“声”指律，“情”指情感，二者在抒情作品中，特别是抒情诗中结下了不解之缘。诗歌具有音乐的某些形式特征，在声音的层面上尤其如此，它们都拥有声音和谐的音调和节奏。韵律是某些抒情作品，特别是抒情诗的一个不可或缺的组成部分，失去韵律不仅会使它失去韵味，而且还会失去生命。(2)情景交融。“情”指情感，“景”指景物，二者在抒情作品中的关系极为密切。情景交融，历来是中国抒情创作的一大理念，情感的表现总是要借助某种媒介，这样主观情感、心性才能真切表达出来，才能为人理解和接受，这样才能构成文学活动。

6. 简述抒情内容与抒情话语的关系。

答:抒情性作品是由抒情内容和抒情话语这两个要素构成的,在抒情性作品中,二者是直接融合的。抒情内容是指文本所表现的某种特定的情感过程和意义。它往往是一种体验、感悟或心境。具有无法用普通话语来充分表达的"不可言传"性。抒情内容的这种含混性导致了它对抒情话语形式的直接依赖。抒情话语是一种表现性话语,它能象征性地表现情感,用声音和图画的组织形式来体现难以言传的抒情内容。抒情主体把抒情内容直接投射和转化在抒情话语之中,达到二者的融合,而读者直接接触的也是抒情话语,他通过抒情话语得以体悟抒情内容。所以,抒情话语是欣赏和分析抒情性作品的直接切入点。

7. 为什么说抒情内容是对客观生活的反映,同时又是一种主观化了的反映?

答:抒情性作品的题材大多是人生经验在人的心灵中留下的投影,以及由此而激起的人的情感经验。当情感经验成为抒情性作品的表现对象时,它便体现着抒情性作品题材的质的规定性,因而情感经验自然地成为抒情性作品的抒情内容和现实依据。首先,人类社会生活是人的内心世界的一个重要组成部分。外在世界的纷繁变幻,人生过程的坎坷曲折,直接影响着人们的心灵世界,这些都使人面对外在世界时产生了内在感受,以及随之而来的情感体验。抒情性作品就是将这个复杂的内心世界呈现出来,使之成为我们的审美观照对象。内在的人生心灵世界归根结底是以现实生活为基础的,是人类社会生活的反映。建立在空想基础上的抒情是无病呻吟的。只有让客观生活成为抒情反映的对象,这样才会真实可感,引起共鸣。其次,在抒情的内容中,情感的产生是以客观世界为基础的,但它又与形成这种情感态度的道德原则、价值观念和作家心灵深处的人格有着深刻的联系。抒情内容突出了创作主体自身的心灵感受、主观情绪和审美情感,侧重反映人类的精神世界,它注重感情活动中的审美快感,并努力将其以感性的形式充分表现。这样,抒情性作品就通过表现形形色色的人生,反映出了人类特定的社会心理、精神状态、时代精神,并带领读者去感受、去认识人类的心路历程,洞察人类灵魂的历史和主体存在的奥秘,使读者为之愉悦、受之感染。抒情主体独特的体验与思想,个性

化的情感倾诉，自然会给每一篇抒情性作品打上抒情主体鲜明而独特的个性烙印，从而使作品具有了不同的个体姿态。所以说，抒情内容不仅是对客观生活的反映，同时也是一种主观化了的反映。

8. 抒情话语主要通过哪些方式来突出语言的表现功能？试举例说明。

答：(1)通过强调抒情话语的声音层的象征功能。作为一种通讯系统，普通话语几乎不考虑词句组合而形成的音响关系。但是在抒情话语中声音层被显现了出来，造成一种高低、快慢、长短有规律的音响组织形式，具有了音乐性。以最接近音乐的文学体裁的抒情诗为例，情调通过音调、情感运动形式通过音响节奏象征性地表现出来。字音变化组合形成的音调，可以产生优美的音响效果，象征性地传达感受，加强词语的抒情效果。格律、节奏等表现手段，通过听觉和视觉的节奏给情感节奏赋予外形，组合成优美的音响形式，并且与情调、情感运动形式融合一致，这就是声情并茂。(2)通过强调抒情话语的画面层的象征功能。在普通的话语系统中，由词义诉诸想象而产生的视觉形象是客观事物的实在色彩和形状。在抒情话语中，画面不仅再现了事物的外表，而且转化为一种主观的、感受之中的色彩和形状，直接象征性地表现了感受过程。所谓诗中有画，画中有诗。诗中之景不是自然景物，而是由抒情话语组织和表现出来的，被赋予了情感内涵的画面。诗中之情也不是空洞和概念之物，而是由景象征性地表现出来的具体情感过程，从而达到情景相生、情景交融的意境。有时抒情主体为了达到主观感受的真实，赋予景物浓烈的主观色彩，创造出某种"幻景"，以达到写景的逼真和抒情的真诚。(3)为了强调语言的表现功能，抒情诗人常常要对普通话语系统进行改造，甚至打破既有的语言规范，创造出极富有表现性的语言，用能够表现复杂意义的陌生化的话语形式，来传达直接的、新鲜的审美经验。如"春风又绿江南岸"中的"绿"字，改变了词性的同时也增强了其表现力。通常作者除了改变词语的词性以外，还用改变普通话组合法则的抒情话语形式，使语言更加经济和精炼。如"云破月来花弄影"中的"花弄影"，这看起来不合常规的用法，放在这里细细品味，意境全出，鲜花、花影摇曳多姿，宛若眼前，真切地传达出了诗人的情趣。



9. 抒情性话语的修辞方式主要有哪些？都有什么样的表达效果？

答：抒情性话语的修辞方式主要有：(1)比喻与象征。比喻，分为明喻、隐喻和借喻，是借他物来表现某物的修辞方法，把抽象的事物形象化，达到化虚为实的效果。比如余光中的《乡愁》中就对“乡愁”这种摸不着、看不到的抽象情绪做了多种比喻，邮票、船票、坟墓、海峡。奇特的想象构筑的形象深情地表达了强烈的思乡情绪，使作品产生出了迷人的艺术魅力。象征，是以具体事物间接地表现思想感情的修辞方式，所谓“不著一字，尽得风流”。用比喻和象征的手法来抒情便会造成抒情性作品的含蓄风格，意味隽永。(2)倒装与歧义。倒装是诗句在语法上的错置，是惯常词序的颠倒。在格律诗中，倒装句多是为了迁就格律或加强某一意象，突出话语的表现力。歧义是一个或多个诗句包含多重意义，诗句的多种含义丰富了抒情话语的情感内涵，强化诗句的感觉效果。(3)夸张与对比。夸张是运用想象和变形，夸大事物的某些特征，写出激昂之语，极为强烈地表现诗人非同寻常的感受。比如诗句“春风不度玉门关”，怎么会没有春天的到来呢？这就是运用夸张的手法，表达强烈的真切情感，从而摆脱生活的真实，达到艺术真实的境界。对比是把感觉特征或寓意上相反的词句组合在一起，形成对照，通过相互之间对比的文学形象，情感内容的传达既含蓄又强烈，审美空间得以拓展，艺术感染力也随之大大加强。(4)借代与用典。借代是有关系的事物之间的相互替换，或用一物代另一物，或用一部分代全体，运用借代的方法可以写出新颖别致的佳句。用典是在诗词中借用故事来造句表义，它分为神话、历史和文学典故三类。用典会使抒情话语简练、含蓄而内涵丰富，用典的好处在于能用极精简的语言表达丰富的意思。

10. 为什么说“一切景语皆情语”？

答：近代学者王国维曾说过：“昔人论诗词，有景语、情语之别。不知一切景语，皆情语也。”(《人间词话删稿》)正所谓“诗言志，诗传情”。在抒情性作品中，景是由抒情话语组织和表现出来的，被赋予了情感内涵的画面，它有灵性，情趣盎然。而抒情性作品中的情，也不是空洞抽象的东西，它常常附丽于写景的话语上，由景象征性地表现出来。作者的情操、情绪、情调都是通过诗词表现出来的诗歌中自然景物的描写，是诗人主观感受上描绘出来的主客观的统一体。不同的人在同

一环境中，可以赋予客观景物以不同的思想感情和色彩。要正确理解诗人的思想感情，就不能不联系到他所处的时代、他的社会家庭地位、他的生活环境以至整个时代背景对诗人的影响。所以王国维在《人间词话》中说，“一切景语皆情语”。

11. **以具体作品为例，分析其中的景、情关系。**

答：景和情的关系大致可以分为托物言志、借景抒情，情景交融、景情相生这几种。(1)托物言志、借景抒情。在抒情性作品中抒情者常常借助具体可感的事物、景物传达出内心中抽象的思想情感。在文学世界里，山川草木，花鸟虫鱼，都可以成为作家言志、抒情的工具和载体。中国古代文论中，从“言不尽意”到“立象以尽意”再到“借景以抒情”，这一抒情理论发展的过程正是人们对情景关系渐进的认识过程。在这一认识过程中，人们对情感进行了细致、深入、准确的阐述。比如王夫之就说：“烟云泉石，花鸟苔林，金铺锦帐，寓意则灵。”诗中的一切形象和景物都是为表情达意而存在的，即所谓“景为情设”。诗人写景，意在言情。“景”与“物”成为了“言志”与“抒情”的工具和载体。这样，诗中之景也就不是原本的自然之景，它被赋予了情感的内涵。诗中之情也不是空洞抽象之物，而是通过景物得到了形象的表达，即托物言志，借景抒情。就算诗人心中有着千变万化、细微幽渺、难以言传的情感，但是这一过程得到了形象的表现，也就使得抒情性作品既具有了情感美，又具有了画面美。(2)情景交融、景情相生。抒情者在托物言志、借景抒情的创作过程中，总是追求着一种更高级的情景关系，这便是意境。清人王夫之在论述情景关系时就曾说到：“情景虽有在心在物之分，而景生情，情生景。”他认为情和景虽然是两件截然不同的事物，但是在抒情作品中它们相互之间的关系是不可分离的，景中含情，情中带景，情景结合才能传达出真正的神韵。在情景交融的问题上，王国维可以说是分析的最为透彻的一个，他将“景”、“情”二者视为文学的“原质”，并对“景”、“情”作了广义上的界定。抒情作品中景与情的对立统一，正是艺术家以心灵映射万象，借山川以立言的结果，所表现出的是主体的生命情调与客体自然景象交融互渗的一种境界。在对立统一的过程中，客体已“人化”，而主体已“对象化”，主客体各自向对方渗透和转化，你中有我，我中有你，浑然相契而生成具有新质的统一体。不过这个新的统一体并不是情与景简单相加的结果，是

一个远远大于两者之和的统一体。因为它具有了能够诱发和开拓读者的一个更为宽广的审美想象空间。它不仅要传情达意，还要展现“味外之旨”。借助于作品中的实景和由实景所诱发出的虚景，抒情者与接受者进行着意味无穷的情感与思想的对话与交流，也使读者在更为宽广的想象空间中获得了更为丰富、深刻的审美意蕴。

12. **如何理解抒情性作品中“诗中有画，画中有诗”的审美意蕴？**

答：作为审美意识形态的诗与画，都是情感支配下表情达意的艺术，诗与画的相通之处在于都借助外在景物的描绘来抒情写意、创造意境，所以也都对画面具有依赖性。当然，作为两种不同的艺术形式，诗与画由于它们物化的媒介不同，也就有了一些明显的区别：第一，诗是语言的艺术，以时间性的表现为主，主要诉诸于听觉；而绘画是造型艺术，以空间性的再现为主，主要诉诸于视觉。第二，绘画以线条、形状、色彩为媒介，因此更具直观性；而诗歌以文字符号为媒介，其本身并没有可以被人直接感受的形象，所以是间接的。诗可以唤起读者的联想和想象，从而在自己的头脑中形成具有光、色、态的具体形象。所以诗中之景存在于人们的想象过程之中，这就给人们提供了更为广阔自由的审美空间。

诗与画在艺术表现过程中，又是可以各取所长，互相融合转化的。这种时空转换，可以使画更多地突破空间限制，拓展其表现空间。而诗歌受绘画的影响，就可能使其抒情更加形象化、含蓄化，读者从诗歌形象的画面中所能得到的审美享受也就愈加生动、丰富。这样，我们就可以从吟诵的诗句中看到画面，也似乎能从画在纸上的图景中听到诗的声音。苏东坡称赞王维时说：“味摩诘之诗，诗中有画；观摩诘之画，画中有诗。”比如他的诗句“大漠孤烟直，长河落日圆”，没有词藻的堆砌，也没有琐细的形容，就运用一横一竖，一横一圆，这极简单的线条组合，便把一幅生动的画面推到了读者的面前，使读者透过简单的景物和词句，看到了北方旷远荒凉之景，感受到了静寂中的雄浑。作者正是发挥了语言的启示性，给读者留下了充分的联想、想象、再创造的空间，给诗歌带来了写意画的效果，具有强烈的艺术魅力。这正是诗与画两种艺术形式之间转换时所带来的艺术效果。我们可以说，在抒情性作品中，诗与画的结合是通过作品中情与景的结合表现出来的。情与景的完美结合正是抒情性作品所极力追求的，即“艺术意境”。

13. 如何理解抒情散文"形散神聚"的问题?

答:(1)所谓"形",即客观物象与生命个体的存在形式。所谓"神",一方面它是指客观事物自身的精神。宇宙万物有形也有神,它们都具有可感可见的外部形态,也都具有内在的自身规律。如同人各有其气质一样,不同种类的万物也都有其不同的意趣。这样,艺术在表现这些客体事物时就不能简单停留在模仿这一层次上,而应当抓住特征以表现出客体独有的个性精神和韵味,表现出客体内在的"神"。另一方面,"神"也指面对客体事物人们所生发出的某种内在的精神思维活动,即感知、意志、想象、情感等。因此,"神"有时又被称为"心"。如果没有心以及心所主使的感官,人就不可能感受到美。(2)形、神关系。抒情性作品中散文的"形散神聚"问题是一个避不开的话题。众所周知,散文和诗一样,是一种最易于主观抒发的文体,是一种自我的文学、个性的文学,是以"我"的自由之笔,写"我"的自得之见,抒"我"的自然之情,显"我"的自在之趣的文学。而这主体精神中的"自得之见"、"自然之情"、"自在之趣"正是散文之"神"。这"神"统率、缀连着散文之"形"。散文的"形"则是指文中之形象——人、事、景、物,也指行文笔法。于是,我们就可以这样来理解散文的"形散神聚":所谓"形散",首先表现为文章选材广阔自由,散得开,可以抓住某一线索,旁征博引、谈天说地、古往今来、纵横驰骋。其次,这"散"还表现在写作笔法的自由灵活上,时而用墨如泼,时而惜墨如金,"如行云流水","所行于所当行,所止于不可不止"(苏轼),纵横开阖,婉转自然。李广田谈到散文时说:"至于散文,我以为它很像一条河流,它顺了壑谷,避了丘陵,凡可以流处它都流到,而流来流去却还是归入大海,就像一个人随意散步一样,散步完了,于是回到家里去。这就是散文和诗与小说在体制上的不同之点,也就是以见出散文之为'散'的特色来了。"而散文的"神聚"是指,无论散文在选材、表达形式上多么自由,但作为抒情文学来讲,它总是以意为主,意气贯通,它总是一条流淌着情感与思想的河流,总有它清澈的航道将两岸美丽的风光串联起来。如果失去了这个"神",其"形"就会杂乱无章。

14. 简述实境与虚境的异同。并举例。

答:实境就是客观外在世界,它是艺术创造的基础,但实境是死的,无情无趣、不能动人的。而虚境是在实境的基础上,经由作者主观

改造后的心灵景象,这样的文学景象才能真正的打动人。正是抒情主体凭借着主观的想象与情思,用一定的艺术话语,化景物为情思,才创造出了这些生机勃勃、情意盎然、富有感染力的抒情性作品来。能够做到化实景为虚景,主要得力于抒情主体创造性想象的虚化功能,它打破了客观世界原有的物理结构,创造出一个可以充分寄寓和象征情感的心理空间。我们常说风传情、水含笑,其实这些自然的景物本身并没有感情,只是人的不同心境附加给了它们不同的情感。比如同是写春天的诗词,有的写了它的美好"万紫千红总是春";有的描写了它的生机盎然"野火烧不尽,春风吹又生";有的用春的意象寄托了浓浓的思乡情"春风不度玉门关";有的则触景生情,感怀国家的兴亡"国破山河在,城春草木深"。春景是实实在在的,并没有什么改变,变化的只是抒情主体此时此刻的心情,所以眼前的实景就创造了出了千姿百态的心灵"虚景"。

15. **以具体的抒情性作品为例,试析其内在的情感韵律与外在的语言韵律是如何结合在一起的。**

答:(1)首先谈一下抒情性作品的代表形式:诗歌及在这样一种文体中诗与乐的关系。在最开始的时候,诗、乐、舞蹈是三位一体的混合艺术。随着文化的渐进,三种艺术逐渐分立,诗专以语言为表达方式,乐专以声音为表达方式,舞蹈专以肢体形式为表达方式。其间,诗与乐的关系尤为密切,比如《诗经》中的每一篇都可以合乐歌唱,而风、雅、颂的区分也是依音乐的不同而做出的划分。类似的还有后来词牌、曲牌的分类,都可见诗与乐之间的区别与联系。由此推断,抒情诗可以说是最接近音乐的一种文学类型。诗与音乐的相通之处在于,它们都借助于声音形式以表现情感运动,而在声音的绵延过程之中,和谐的音调与节奏又是它们所共同追求的,高低、长短、强弱的音调和轻重缓急的节奏都可以表现不同的情感,这样,作为存在于时间流动过程中的艺术,它们都较少受外在物理时空的限制,具有较高的心灵自由度。(2)人的情感的发展变化呈现为一种波状的曲线形式,具有明显的韵律感。可以说,是抒情性作品的抒情本性决定了其抒情形式所具有的乐律特征。作为语言艺术,抒情性作品的主要目的是内心情感的抒发。为了达到这一目的,它一方面需要借助于图画,以带给人形象直观的感受;另一方面,它也需要借助于音乐,将内心情感的律动完

美地外现为诗的节奏和韵律，使人能从另一种感性上去把握情感美。这样，抒情作家在创作过程中需要考虑的是：既要用语言所包含的意义去影响读者的感情，又要调动语言的声音去打动读者的心灵，以使诗歌具有包括音乐美、画面美在内的综合审美效果。比如“大漠孤烟直，长河落日圆”诗中，就有非常清晰的画面感。而杜甫的《闻官军收河南河北》一诗中一连串的“ang”韵，给全诗带来了高昂舒畅、活泼健朗的情调。(3)音调的和谐、节奏的优美会带给人们生理与心理上的快感与美感。因此，为了更加感性地表达不同性质的情感和情感流动过程中的起伏变化，抒情性作品常常要与音乐作品一样在表现形式上去追求恰当的音调与适合的节奏，以使抒情语言呈现出抑扬起伏、语调流转、音节变化、和谐优美的情调。抒情性作品中的这种音调变化与鲜明的节奏感主要通过如下一些方面体现出来：音节与平仄的组合、对仗与押韵、反复与双声叠韵的使用等。不仅增加了音乐美，也加强了抒情效果。

16. **结合具体作品，说说你对作者与抒情主人公的关系的理解。**

答：抒情作家在抒情性作品中表达情感时需要通过不同的抒情角色得以实现。抒情主人公就是作品中作家为表现情感所借助的抒情角色。(1)以第一人称“我”的形式出现的抒情主人公和以代言的形式出现的抒情主人公。前者多属于第一人称的抒情方式，直接抒发情感，表达创作状态中作者的自我审美情感，是抒情主体内在精神的写照，在寄情山水，直抒胸臆的抒情作品中见到得较多。而后者是指抒情主人公以其他形式出现，如金昌绪《春怨》：“打起黄莺儿，莫教枝上啼。啼时惊妾梦，不得到辽西。”抒情主人公是诗中一位与丈夫分离，饱受相思之苦的女子，很显然这不是作者自己。这种抒情效果依旧真实感人，可以说正是作者将自己的情感放置在孤独女子的身上，作出真实可感的想象的结果。这样的抒情方式可以称之为代言的抒情方式。(2)作者与抒情主人公的关系。作家借助某个抒情的角色来表达处于创作状态中自我的某种独特的审美情感，因此，无论作品中的抒情主人公以第一人称或代言的身份出现，我们都不能简单地、绝对化地将之与现实世界中的作者本人画上等号。

抒情主体的个体建构影响着抒情作品的品质，作品中抒情主人公所抒发的思想情感正是建立在抒情主体的基础之上，所以说，作者与



抒情主人公之间有着密不可分的联系。但我们绝不能以此就确定作者就是抒情主人公。因为作者本身毕竟是现实世界中的作者，而抒情主人公却处于虚拟的审美世界之中。在审美世界中，作者总会在更高的审美理想指导下去抒发作为艺术真实的至真、至善、至美的情感，即经过了审美提炼后的情感。因此，处于创作状态、艺术世界之中的创作者，与现实世界当中作者的真正人格，或者说作品的艺术品格与作者的实际人格总是有差距的，不能将两者简单联系起来，或断定前者与后者有着必然的因果关系。所以，在文学接受活动中，一方面，我们要认识到作者本身与抒情主人公之间的不可分割的联系；而另一方面，我们又要看到两者之间不能忽视的区别。认识到作者与抒情主人公之间的这种既联系又区别的关系，将有利于我们更科学地理解抒情性作品本身；反过来，也使抒情性作品能提供给我们更为广阔的审美欣赏空间。

五 历年真题

1. 在西方，抒情诗地位上升并超过叙事诗是在(　　)文学运动中实现的。(南开大学 1999 年)

答：浪漫主义

2. 抒情性文学文本的情感抒发与日常情感的自然流露有何不同？(首都师范大学 2001 年)

答：(1)就其内容来说，抒情性文学文本的情感抒发是抒情主体把自己的内心体验作为一个对象来重新认识、体验、评价、组织，从而赋予它一定的形式进行表现的。而日常情感没有经过理性的处理，只是一种感性的、纯自然状态的表露。(2)就其阶段来说，抒情性文学文本的情感抒发是日常情感自然流露的更高阶段。文学抒情的创造者不仅要将心中的日常情感流露出来，还要运用特殊的话语形式，把各种感觉材料组织起来，创造性地选择和组织一定的抒情话语来表现情感，创造出直接表现内在情感运动形式的审美形式。(3)就其作用来说，抒情性文学文本的情感抒发是创造具有审美价值的文学作品的活动，而日常情感的自然流露只是人的内心活动的直接传达。

3. 试论抒情文学。(四川大学 2002 年)

答：抒情文学是指以表现作者个人主观情感为主、偏重审美价值的

一类文学作品。创作者主要反映社会生活的精神方面,并通过在意识中对现实的审美改造,达到心灵的自由。它与叙事性作品相对,具有丰富的情感意味和审美特性,是由情感内涵和抒情话语直接融合而成的整体。它的主要体裁是抒情诗、散文、杂文等。另外,中国戏曲文学中的唱词也多具有鲜明的抒情风格。抒情话语是抒情文学最鲜明的特征,它是一种以抒情写意为主的表现性话语,具有象征性地表现情感的功能,将抒情内容直接融入其中、不同于普通话语系统的特殊语言组织形式。抒情话语通过类似音乐的声音组织和富有意蕴的画面组织来表现复杂微妙的主观感受过程。与普通话语相比,抒情话语突出了直接呈示情感运动形式的表现功能,时常打破日常语言规范,既经济、简练又具有复杂化、陌生化的特征。抒情文学作品的构成主要有声音、画面和情感经验这样三个要素。在一般情况下,抒情性作品由这三个要素相互作业组合而成,其中声情并茂、情景交融是抒情性作品的完美结构形态。抒情话语主要通过抒情主体强调抒情话语的声音层、画面层的象征功能,以及抒情主体对普通话语系统进行改造,甚至打破既有的语言规范,创造出极富有表现性的语言;用能够表现复杂意义的陌生化的话语形式,来传达直接的、新鲜的审美经验的方式来突出语言的表现功能。抒情文学中的情有时候并不是直接抒发出来,而是要经过一些形象化的物象来表现的,而景物就是其中最重要的方式。在抒情性作品中,景是由抒情话语组织和表现出来的,被赋予了情感内涵的画面,它有灵性,情趣盎然。而抒情性作品中的情,也不是空洞抽象的东西,它常常附丽于写景的话语上,由景象征性地表现出来。作者的情操、情绪、情调都是通过诗词表现出来的。诗歌中自然景物的描写,是诗人主观感受上描绘出来的主客观的统一体。

4. 谈谈你对抒情中个人与社会关系的认识。(苏州大学 2003 年)

答:(1)二者是有差别的。首先,抒情富于主体性的自我色彩,所以我们能在抒情性作品中更多地感受到作者内心的声音。充分地表现自己的独特体验和思想是抒情主体自觉的创作原则;具有鲜明的个性的情感表现,是评价抒情性作品的重要原则。从这个意义上说,抒情应当是一种自我表现。其次,由于人是社会性的存在,个性自我的形成是以特定的社会关系和文化传统为条件的。各种社会关系都会对个性自我发生影响,人类共同的精神财富也同样成为了作者的创作

之源。所以说,文学抒情正因为包含两者普遍的社会内涵,才能引起普遍的社会共鸣。(2)二者也是有联系的。第一,抒情是一种社会交流,作者表现自我感受的同时也在向隐含的读者进行心灵的交流。因此,文学抒情不是一种完全自我孤立的文学事件,而是与某些社会成员(读者)发生内在联系的,从而给作品打上了社会的烙印。第二,抒情自我还与一定的社会意识形态发生着千丝万缕的联系。在审美化的情感反应中,抒情自我总是要从属于某种社会意识形态,在具体作品中表现为某种感受、评价、信仰和表现的模式。第三,伟大的抒情诗人总是对社会、对人民、对历史的发展怀有深深的关切,对人类面临的某些共同问题有深入的体察和领悟,总是把自我与进步的或健康的社会意识形态统一起来,使个人的命运和追求同人民群众的命运和追求融为一体。

第十三章　文学风格

一　本章要点

基本概念	文学风格　创作个性　日常个性　风格构成　风格的简分法　风格的繁分法　自由语体　规范语体　刚柔并济　时代风格　流派风格　民族风格　风格的地域性
基本原理	亚里士多德“思想的外衣” 杨雄“心画心声” 曹丕“文以气为主” 刘勰“文如其人” 刘勰“因情立体，即体成势”说 风格形成的内在根据 风格存在的基本条件 布封“风格即人” 马克思“风格就是人本身” 风格是文体的最高范畴和体现 文学风格的审美价值 文学风格与时代文化 文学风格与民族文化 文学风格与地域文化 文学风格与流派文化 文学的自觉时代

二　本章精讲

1. 文学风格是文学活动过程中出现的一种具有特征性的文学现象。

2. 亚里士多德的“思想的外衣”：他在《诗学》中从修辞的意义上探

讨悲剧的风格时指出“风格的美在于明晰而不流于平淡。最明晰的风格是由普通字造成的，但平淡无奇”，“最能使风格既明白清晰而又不流于平淡无奇的字，是衍体字和变体字。它们因为和普通字有所不同而显得奇异，所以能使风格不致流于平凡，同时因为和普通字有相同之处，所以又能使风格显得明白清晰。”从外部形式和修辞学的角度理解风格的观点在后世产生深远的影响，发展出风格是“思想的外衣”的说法。言下之意是，语言是思想的外衣，而风格如这外衣的独特款式。

3. 扬雄的“心画心声”：他在《法言·问神》篇中说：“言，心声也；书，心画也；声画形，君子小人见矣。声画者，君子小人之所以动情乎。”认为“声画形”是人的情感的表现，从中可以看出人的品位等等。

4. 曹丕的“文以气为主”：他在《典论·论文》中以“气”论文，提出“文以气为主，气之清浊有体，不可力强而致。”“气”在当时是一个流行的概念，指人的气度、气质、襟怀、才性。人们在时尚的“清议”中品藻人物，常用到“气”的概念。曹丕把“气”与“体”相连，以文气论文体和风格，品评当时的作家作品。指出：“王黎长于词赋，徐于时有齐气”，“应场和而不壮，刘极壮而不密。孔融体气高妙，有过人者，然不能持论，理不胜辞，以至乎杂以嘲戏。”

5. 刘勰的“因情立体，即体成势”说：他在《文心雕龙》中较早地从有机整体性的角度指出风格是作家的内在个性与外在形式的结合。他认为，文学作品是作者感于物而以文辞形于外的结果。“夫情动而言形，理发而文见，盖沿隐以至显，因内而符外者也。”作者的创作个性和思想感情都是内在隐含的，只有通过文辞形式才得以外化显露。风格的有机整体性不仅表现于内容与形式的统一，也表现于主观与客观的统一。风格也与作品所要表现的题材和主旨有关：“以模经为式者，自人典雅之裁；效骚命篇者，必归艳逸之华”，所以要根据客观的表现对象，变化主观的“情”。此谓“因情立体，即体成势”。

6. 布封的“风格即人”：他在《论风格》中提出“风格即人”的观点，其实这个观点与亚里士多德的观点是一脉相承的。布封在 1753 年一次论风格的演说中指出：“只有写得好的作品才是能够传世的：作品里面所包含的知识之多，事实之奇，乃至发现之新颖，都不能成为不朽的确实的保证。如果包含这些知识、事实与发现的作品只谈论些琐屑对象，如果他们写的无风致，无天才，毫不高雅，那么，它们就会是湮没无

闻的，因为，知识、事实与发现都很容易脱离作品而转入别人手里，它们经更巧妙的手笔一写，甚至于会比原作还要出色些。这些东西都是身外物，风格却是人的本身。”换句话说，“风格是当我们从作家身上剥去那些不属于他本人的东西，所有那些为他和别人所共有的东西之后所获得的剩余和内核。”这里强调了风格的重要性，独特性和不可替代性。

7. 马克思的“风格就是人本身”：他在《评普鲁士最近的书报检查令》一文中说：“真理是普遍的，它不属于我一个人，而为大家所有，真理占有我，而不是我占有真理。我只有构成我的精神个体性形式。‘风格就是人本身’。”无论是黑格尔所说的“他的人格”，还是马克思所说的“我的精神个体”，都是就人的独特的精神个性而言的。在他们看来，正是这与众不同的精神个性才是造成风格差异的最后根源。不少作家、评论家也都倾向于从主体方面去理解文学风格，至少把这作为风格论的重要内容。

8. 文学风格主要指作家和作品的风格，既是作家独特的艺术创造力稳定的标志，又是其语言和文体成熟的体现，通常被誉为作家的徽记或指纹。

9. 文学风格既是涉及作家的创作个性和语言形式，也与时代、民族、地域文化有关系。

10.“语言的准确性，是优良的风格的基础”。这句话出自亚里士多德的《修辞学》第3卷，他认为修辞的高明就是风格，强调体现风格要注意修辞，比如用词妥帖恰当，讲究节奏、隐喻等。

11. 风格是以言语的形式呈现出来的，因此作品与作品之间的风格差异与它们不同的表达方式、语言结构、修辞技巧等有关。但是仅从外部形式研究是不够的，文学风格的形成有着更为深刻和复杂的内在根源，风格的呈现是由内及外的。

12. 刘勰在《文心雕龙·体性》中说：“夫情动而言形，理发而文见，盖沿隐以至显，因内而符外者也。”他的理论体现了要从作家主体与表现对象的统一性，内容与形式的统一性两个角度来理解风格的思想。

13. 在现实生活中，风格一般指人的个性、作风、气度以及习惯化的行为特点。

14. 在文学活动中，除了作家在作品中表现出来的独特的创作个

性外，还表现出某种共同的特点，所以文学风格包括文学的时代风格、民族风格、地域风格、流派风格等内容。

15. 作家和作品的风格是文学风格的核心和基础。

16. 创作个性在用客观形式表现出来以前，潜在于作家的内心，表现为独特的个性气质、人格精神、艺术情趣、审美追求和文学才能等。

17. 威克纳格在《诗学·修辞学·风格论》中认为史诗和戏剧是从现实形式中去构成观念，感性的和生动的想象是基本的因素，属于想象的风格；散文无论是教诲文或记叙文，属于教导的形式，宜采取智力的风格；抒情诗人从自己的情绪中提取材料来体现自己的观念、冲动和激情，属于情绪的感染风格。阐明了文学体裁对风格的影响。

18. 日常个性人皆有之，如心理性格、气质情性、禀赋才能、处世态度、思维习惯、表达方式等。

19. 日常个性必须通过审美创造的升华转变为创作个性，才可能在作品中形成独特的艺术风貌，即文学风格。

20. 风格是作品的内容和形式经创作个性的有机整合后所显现的独特的艺术风貌和格调。创作个性是风格的灵魂，对于成熟的作家而言，创作个性确实已为作家的世界观和审美理想所渗透。

21. 风格要得以展现必须落实文体，即具体的体制、样式、类型中，文体一般具有体裁、语体和风格这样层面。恰当的体裁是风格得以生成的基础，富有个性的语体是风格的有机组成部分。而风格是文体的最高范畴和最高体现。

22. 中外理论家从不同的角度对风格进行分类，黑格尔按照审美理想区分出严峻的风格、理想的风格和愉快的风格；威克纳格从文体的角度区分出智力的风格、想象的风格和情感的风格；而在中国古代文论中本着阴阳相合、二元对立的原则，总结出了刚柔并济等文学艺术风格。

23. “风格的差异是同义的句子之间的差异”这一说法，属于风格是独特的言语形式。

24. 最早提出“滋味说”的是钟嵘，认为它指事造形，穷形写物，最为详细。

25. 歌德把艺术分成低到高的三个等级：单纯的模仿，作风，风格。

26. 对话语体是一种富于动作性，要求性格化和口语化的语体。

27. 在西方，最早把文学的风格分为崇高的、平庸的、低下的人是安提西尼；按照自己的审美理想，把文学风格分为严峻的、理想的、愉快的三种类型的美学家是黑格尔。

28. 形成风格的客观因素有：主题、题材、体裁、语言。

29. 风格是“恰当场合的恰当的词”，是亚里士多德在论文学风格时提出的。

30. “体有万殊，物无一量”，是陆机说的。

三 名词解释

1. **文学风格**：指作家的创作个性在文学作品的有机整体和言语结构中所显示出来的，能引起读者持久的审美享受的艺术独创性。

2. **创作个性**：是在日常个性的基础上经过审美创造的升华而形成的独特的艺术品格，属于文学风格的主观方面，在与客观方面结合之前，它只是潜在于作家的内心，表现为独特的个性气质、人格精神、艺术情趣、审美追求和文学才能，同时它也是风格形成的内在依据。

3. **日常个性**：日常个性人皆有之，是人在日常生活中表现出来的人格构成方面的独特性，部分来自先天的遗传基因，部分来自后天环境中的习得，具体如心理性格、气质情性、禀赋才能、处世态度、思维习惯、表达方式等。在文学创作中它是作家在世俗生活中表现出来的习性，是创作风格形成的基础。

4. **风格构成**：风格的构成主要包括三个方面：(1)创作个性是风格形成的内在根据；(2)主体与对象、内容与形式的统一是风格存在的基本条件；(3)文体和言语组织是风格呈现的外部特征。主体和客体、内容和形式以及话语格调、形象层表达体系、存在意蕴的表现形态等方面共同构成了文学的风格。

5. **风格的简分法**：中国的简分法是将风格分为“刚”和“柔”两类，也有“虚”和“实”、“奇”和“正”等二分法。这与中国古代“一阴一阳为之道”所蕴涵的阴与阳、刚与柔对立统一的哲学思想一脉相承。其中以刚柔两字分类影响最大，并且源远流长。许多文论家在此基础上，阐释了文学艺术中阳刚与阴柔的不同性质和内涵，如后来的“豪放”与“婉约”、“沉着痛快”与“优游不迫”等，可见中国美学对刚柔相济风格的强调和重视。

6. **文学风格的繁分法**:繁分法和简分法是相对的概念,因为将文学风格分为较多、较繁复的类型而得名。因为风格形成因素是多重合力作用的结果,每个作家个体的创作个性又截然不同,风格的具体形态呈现出纷纭复杂的状况,所以,更多的理论家注重细致的划分,划分的种类也有很大的不同。我国古代的文学理论家,在风格的划分方面,也有许多人作过细致的工作,其中贡献最大的是刘勰和司空图。

7. **规范语体**:文学创作中每一种体裁都由具体的语言形式来体现,因此便都有了自己的语言体式,构成了一种带有规定性、规范性的语体,这样的语言形式就可以成为规范语体,体现了一定体裁的风格。规范语体在具体文本中可以表现为抒情语体、叙述语体和对话语体这样三种基本的语言形式。

8. **自由语体**:自由语体的概念与规范语体相对应,它是指在规范语体的基础之上加以自由创造的语体,它体现了在不同的体裁和规范语体的基础上,作家如何灵活运用和自由创造的问题。自由语体使作家的个性得到充分外化,是创作个性发展为风格的唯一途径。自由语体本身就是风格的有机组成部分,真正体现了作家的艺术人格。

9. **刚柔并济**:在文学的创作中,刚强的风格和柔和的风格互相补充,两者皆不可偏废。阳刚和阴柔都是美的,但是二者应该相济互补,融合得恰到好处,否则便会发生偏执,走向极端。

10. **文学的时代风格**:就是作家作品在总体特色上所具有的特定时代的特征,它是该时代的精神特点、审美要求和审美理想在作家作品中的表现。时代风格主要是指从历史和社会高度把握的、只属于这个时代而不属于其他时代的文学的总体特征。

11. **文学的民族风格**:指作家作品在总体特色上所具有的特定民族的特征,是该民族的精神特点,审美要求和审美理想在作家作品中的表现。

12. **风格的地域性**:不同地域有不同的文化,作家总是生活在一定的地域中,不能不感受到地域文化的气息,而地域文化对作家创作必然产生很大影响,所以作家的文学风格中必然渗入地域文化的因素,表现出鲜明的地域性。

13. **流派风格**:是指一些在思想感情、文学观念、审美趣味、创作主张、取材范围、表现方法、语言格调方面相近的作家在创作上所形成的

共同特色，是一种群体文化的表现。

14. **韵味**：指作品言语结构所产生的情趣和意味，具有含蓄美。

四 问答题详解

1. **如何正确理解"文如其人"与"风格即人"的观点？**

答：扬雄认为，言为心声，书为心画，从诗文中可以看出人格的高低，这是最早的"文如其人"的思想。钱钟书认为，人格与文格不是一回事，不能一味地以文观人，因为文学可以饰伪，生活中既有言行一致、文如其人的现象，也有言不符行、文不符人的情况。他认为文如其人的"文"，不是指"所言之物"，而是指作品中的格调。格调是作者性格"本相"的自然流露，并非有意为之，我们可以从中领略到其人的创作个性和风度。布封说的"风格即人"，也是指的作家的创作个性。他们重视生成风格的内在主观方面的因素，找到了探索风格本质的关键，但是忽视了风格与客观内容的联系。歌德看到了这一点，认为风格必须"奠基于最深刻的知识原则上面，奠基在事物的本性上面"。马克思说得更加明白而深刻。他也引用布封"风格就是人"的话，并作了辩证的解释，他说："真理占有我，而不是我占有真理。我只有构成我的精神个体性的形式。"他认为写作还必须"用事物本身的语言说话，来表达这种事物的本质特征"。他一方面把"用自己的风格去写"，来表露自己的精神面貌，看作是作家的权利。另一方面他又明确要求作家在发挥自己"精神个体性"的时候还须遵循客观规律。这才是对"文如其人"，与"风格即人"的较全面的理解。

2. **试述文学风格与创作个性的关系。**

答：差异：(1)文学风格指作家的创作个性在文学作品的有机整体和言语结构中所显示出来的，能引起读者持久的审美享受的艺术独创性。而创作个性是在日常个性的基础上经过审美创造的升华而形成的独特的艺术品格，属于文学风格的主观方面，在与客观方面结合之前，它只是潜在于作家的内心，表现为独特的个性气质、人格精神、艺术情趣、审美追求和文学才能，同时它也是风格形成的内在依据。(2)它们二者的差异是明显的，创作个性不能单方面决定和构成风格，风格的形成也同样离不开题材、主题、体裁等形式因素的影响。比如，悲

剧题材要求表现崇高壮美的风格，喜剧题材长于表现幽默滑稽的风格，正剧题材宜于表现严肃庄重的风格等。作家创作个性不同，对生活的感受、体验、分析、评价不同，其创作构思、创作方法、艺术技巧以及语言的运用也就各不相同，从而形成了风格的多样化。一定时代的社会心理和审美趋向，对作家的个性和风格也有影响。风格是作家创作个性的体现，时代则是培植创作个性的气候和土壤。

联系：(1)虽然创作个性不是文学风格形成的唯一因素，但是，它是其中非常重要的一个部分，两者能够转化。艺术的独创性便是艺术人格形式化的结果，风格是作家创作个性与话语情境结合的产物。个性是形成风格的内在动因，特定的话语情境则便是它的外在表现。创作个性的外化形式便是文学风格了，可以说创作个性连接了日常个性和文学风格，成为这个转化过程中最为重要的一环。作家的人格、修养、生活个性要在审美中得到升华之后才能够化入作品的风格之中。因此，作家的人格修养、生活个性并不能直接转化成为风格，这种人格修养、生活个性必须在与作家的审美素质有了内在的适应性，并接受审美素质的改造、转换后，才能成为创作个性的有机构成因素，然后通过创作个性的作用，才能转化为风格。(2)成熟的作家独特的审美个性能够在写作的过程中整合题材、体裁、写作技巧等客观因素，从而促进风格的形成。可以说，风格是作品的内容和形式经创作个性的有机整合后所显现的独特的艺术风貌和格调，创作个性是风格的灵魂。事实上，对于成熟的作家而言，创作个性确实已为作家的世界观和审美理想所渗透，同时又凝结了作家的艺术修养和情趣，因此它是作为艺术家的个人，而不再是日常生活中的个人。成熟的创作个性决定了对世界的审美把握，从而自然地而非刻意地转化为风格。

3. 试述创作个性与日常个性的关系。

答：(1)创作个性是在日常个性的基础上经过审美创造的升华而形成的独特的艺术品格，属于文学风格的主观方面，在与客观方面结合之前，它只是潜在于作家的内心，表现为独特的个性气质、人格精神、艺术情趣、审美追求和文学才能。而日常个性是人在日常生活中表现出来的人格构成方面的独特性，具体如心理性格、气质情性、禀赋才能、处世态度、思维习惯、表达方式等。(2)两者之间的差异是明显

的，日常个性是人皆有之的，而创作个性却并非人所尽有，它是在创作实践中逐渐形成和发展起来的。日常个性是作家在世俗生活中表现出来的习性；而创作个性是作家在精神活动中体现出来的习性，精神的想象活动往往具有审美的超功利性。日常个性部分来自先天的遗传基因，部分来自后天环境中的习得；而创作个性是在日常个性的基础上，进一步在创作实践中养成并体现在作品中的个性特征。(3)但是二者又是有联系，并且可以转化的。日常个性是人在日常生活中表现出来的人格结合方面的独特性；而创作个性是作家综合性的行为方式，而这种行为方式正是在日常个性的基础上经过审美创造的升华而形成的独特的艺术品格。所以我们可以说，日常个性是创作风格形成的基础，而创作个性正是风格形成的内在依据，支配着文学风格的形成和显现。

4. **风格的基本内涵是什么？**

答：要准确理解风格的基本内涵，应该从以下的两个方面来考虑：(1)主体与对象的关系。一切文学作品的诞生，都是作家主体与表现对象相互作用的结果，是主体与对象相结合的产物。尽管并非每一个作品都是具有独特风格的，但也应该是主体与对象、内容与形式的特定的融合。风格要求作家对所描写的对象不仅要有深刻的理解，而且要用适当的语言写出事物的本性。诚如布封所说"风格即人"，是就人的独特的精神个性而言。正是这与众不同的精神个性才是造成风格差异的最后根源，而精神个性的差异正是文学风格形成的重要方面。文学风格就是作家在用客观事物本身的语言表达和突出客观事物本质特征的同时，通过对象表现自己精神个性的形式和方式，所以我们说主体与对象的和谐统一是风格存在的基本条件。(2)内容与形式的关系。创作个性作为作家潜在的心理构成，有待于外化、形式化到具体的作品中，才能形成风格。独特的文体结构和语言组织是风格呈现的外部特征，只有在具体的作品中，在特定的文体或言语组织中，风格才得以展现。在这个意义上说，文体和言语组织是风格的载体。文学的风格是从作品内容与形式的统一中表现出来的，但这并不等于说内容与形式在作品中的特点和比例是千篇一律的，更不意味着人们对风格的领会和品评不能有所侧重。实际上，风格既表现于内容，也表现

于形式,要具体分析。总之,风格的内涵是丰富的,表现是多样的,但风格并不是任何作家、作品都具有的。风格既是一个作家创作成熟的标志,也是一部作品达到较高的艺术造诣的标志。如歌德所说的:风格是“用来表明艺术已经达到和能够达到的最高境界”。

5. **为什么说“风格是文体的最高范畴和体现”?**

答:风格必须落实到具体的体制、样式和类型中,只有在具体的文学作品中,以恰当的文体,才能呈现出作家的创作个性和独到风格。(1)恰当的体裁是风格得以生成的基础。一方面,不同的体裁有不同的风格要求,选择特定的体裁也就要求相应的风格。另一方面,同样的体裁、风格又因人而异,因时而异。不过,在文学史的发展过程中,文章的体式是固定的,而文辞风格却是无定的。在固定体制的基础上进行文体和风格的创造,正是由于有了文辞风格不断的推陈出新、吸纳新声,文学才会不断地发展,具有永恒的生命。(2)富有个性的语体是风格的有机组成部分。语体有规范语体和自由语体之分,规范语体是指文学创作中带有规定性、规范性,用来体现每一种体裁都有具体的语言形式的语体,体现了一定体裁风格。而自由语体是指在规范语体的基础之上加以自由创造的语体,它体现了在不同的体裁和规范语体的基础上,作家如何灵活运用和自由创造的问题。自由语体是作家对规范语体的改造和进一步的独创,这种独创绝不是偶然的,它必然地与作家的个性密切相关,是创作个性在语言格调上的自然流露。它使作家的个性得到充分外化,使创作个性发展为风格的唯一途径,自由语体本身就是风格的有机组成部分,真正体现了作家的艺术人格。(3)风格是文体的最高范畴和最高体现。只有作家在规范语体的基础上创造出适合自己的自由语体,才有可能形成文学风格。风格不等同于语体,也不等同于体裁,它使文体焕发出作家个性的光彩,以其独创性使读者感到亲切和惊异;它给某一问题的僵硬躯体里灌注进盎然生机,获得了艺术生命。风格是作家长期匠心独运的结晶,而非模仿可成。读者也可以通过作品的语言特色分辨出作者是谁,把握不同作家作品的风格特色。比如杜甫的沉郁、李白的潇洒。所以,文学风格是文体的最高范畴和最高体现。

6. 文学风格的特征是什么?

答:(1)风格具有独创性。个性鲜明、有独创性、艺术上已经成熟的作家,才能具有独树一帜的风格,模仿重复别人的风格就等于没有风格。文学贵在独创,没有独特风格的艺术,就不能激起读者情感的波澜,最终就会消亡。读者正是通过作品的这种独创性,面对哪怕略去作者姓名的作品,也可以读出是哪个时代哪个作家的作品。(2)稳定性是作家风格的另一特征。作家个性一旦形成,不会轻易改变,这是造成风格稳定性的主要原因。但这不排斥某些作家由于生活状况和艺术实践的发展,风格可能变化的情形。这种变化了的风格同样也有相对的稳定性。正像作家的创作个性不是在一朝一夕中形成的一样,作家的风格也是经过较长时间艰苦的创作实践凝聚而成的。当一个作家一旦形成了属于自己的独创性的风格,就会长期地贯穿于他的作品。即便有风格上的变化,我们也可以看出内在的血脉联系。(3)风格具有多样性的特点。这是由作家创作的个性和才能,描写对象的不同品格,读者的不同需求决定的。不仅不同作家有不同风格,同一作家在不同情势下也会创造出不同风格的作品,当然这不同之中仍有其主导方面。从文学创作的实践来看,作家的风格还具有多样化的特性。因为就接受角度来说,只有不同的文学风格才能满足不同读者的需求。就创作角度说,在同一时期,正是各个作家的风格迥异,才推动了其时文学创作的繁荣局面。

7. 如何理解风格的审美价值?

答:不同的文学风格有不同的审美价值,给人以不同的审美享受。由于人们的审美心理基础不同,也有特定的语境或心境,于是便有了对风格美不同的偏好和选择。有人喜欢阳刚之美,有人喜欢柔和之美,甚至还有人对新奇、怪诞的风格情有独钟。风格欣赏中的偏好,归根结底是因为读者与作者通过风格的纽带达到了个性间的互相吸引,灵魂与灵魂的相通相合,这是一种精神上的审美享受和心灵陶冶。(1)真正独特的风格美是可以超越时代、地域和阶层的限制,留住永恒的美感的。过去时代形成的风格类型,其审美价值并不随着时代的变化而消逝。古今中外凡有独特风格的作家作品,都以其不可重复的艺术独创性,不仅在文学史上取得应有的地位,而且在审美天地里得到

千万读者的回响。在这个意义上，历史和未来都属于拥有独特风格的作家。(2)风格的审美价值虽然可以超越时代，但是它在很大程度上又受到时代价值取向的影响和制约。它不取决于少数人的选择，而取决于时代、民族、阶级的选择。比如一个苦难的民族在艰难的时代，可能更加欣赏慷慨悲壮的风格。虽然每一种作品都有其自身的审美价值，但是在一个特殊的年代有可能被忽视掉，只有等到时过境迁，它也许才会开始大放异彩。比如沈从文，当现在的人们以一种宽容的心态重读他的作品时，那一直埋藏在烟尘中的光芒才开始照亮我们的思想。

8. 如何理解文学的地域风格？

答：不同地域有不同的文化，作家总是生活在一定的地域中，不能不感受到地域文化的气息，而地域文化对作家创作中带有的地域风格有很大影响，所以作家的文学风格中必然渗入地域文化的因素，表现出了鲜明的地域性。具体体现在以下三个方面：(1)自然环境。法国作家、批评家史达尔夫人认为，自然环境在文学风格的形成过程中起着决定性的作用。南方气候清新，大自然形象丰富，人们感到生活的乐趣，感情奔放，大都不耐思考，与女性交往很少拘束，比较安于奴役，却从气候的美和艺术的爱中得到补偿。北方土地贫瘠，气候阴沉多云，人们较易引起生命的忧郁感和哲学的沉思，具有独立意识，不能忍受奴役，并尊重女性。因此，南方文学比较普遍地反映民族意识和时代精神，而北方文学则较多地表现个人的性格。(2)社会环境。长期在一定的自然环境中发展起来的社会环境，即生产力、生产关系、社会制度等同样与文学的地域风格密切相关。将自然环境和社会环境的影响组合起来考虑，才能更好地说明地域风格和它的成因。比如在中国古代文学中，产生于两湖及长江流域荆楚地区的南方文学的代表《楚辞》，就和产生于黄河流域中原地区的北方文学的代表《诗经》有很大的区别，各自的特点非常明显。而与同样属于南方文化系统的老子、庄子、列子等诸子百家的哲理散文就有很多的共通之处。后来，随着战争和迁徙，南北文化交流日益频繁，出现了合流的态势。(3)生活习惯。自然环境，特别是气候就直接影响到了人类生活的各个方面。就中国而言，南方气候温和、湿润，河流纵横交错，植物四季常青，这种

相对平衡的气候有利于精神放松，使南方人具有较浓的理性色彩，头脑冷静，不易冲动，心境平和，情感细腻敏感。北方冬季漫长而寒冷，气候干燥，风大雨少，严酷而多变的环境，导致北方人喜喝烈性酒，容易急躁，感情色彩浓，心情开朗、豪爽，影响到文学的创作中就形成了迥异的风格。王安忆笔下的上海，一个人的命运牵动一个城市的历史，上海的情调独一无二；邓一光笔下的草原，生活在马背上的民族剽悍无比、血性十足；池莉笔下的武汉，凡俗的人生，市民化的城市处处洋溢着生活气息；沈从文笔下的湘西，唯美的意境，淳朴的民风，仿佛来自世外桃源。不同地域的风土人情给我们带来了不同的文学风格和艺术享受。

9. **影响风格的外部因素有哪些？**

答：一定的作家作品总是产生于一定时代、民族、地域之中。因而：(1)风格要受一定时代的社会生活制约和影响。(2)一个民族有着共同的地域和经济生活，因而风格还受人们相同的心理状态和统一语言的影响。(3)在同一时代和同一民族的不同地域，由于环境条件、民族风情的不同，其形成的风格也不一样。(4)风格的不同还涉及到了流派及文体本身的诸方面的问题。

10. **如何理解文学的流派风格？**

答：流派风格是指一些在思想感情、文学观念、审美趣味、创作主张、取材范围、表现方法、语言格调方面相近的作家在创作上所形成的共同特色，是一种群体文化的表现。流派风格的多样化，往往是文学繁荣的一个重要标志。比如唐代诗歌极其繁荣，就与流派纷呈大有关系。而宋代是词这一文体样式特别繁荣的时代，词在长期的发展过程中又形成了“婉约派”和“豪放派”这两种双峰对峙、双水分流的风格流派，两者势均力敌，像双子星闪耀在宋代文学的长空，相得益彰，绵延不断。在中国的现代文学史上同样出现过众多的风格流派，促进了新文化的进程，影响深远。流派林立造成了多种多样的流派风格，形成了风格竞争的格局，这无论是对文学的繁荣，还是对大众的审美选择，都是有百利而无一害的。多样性是自然界的规律，也是艺术的规律。正如明代屠隆在《与王元美先生》中所说：“今夫天有扬沙走石，则有和风惠日；今夫地有危峰峭壁，则有平原旷野；今夫江海有浊浪崩云，则

有平波展镜;今夫物有戈矛叱咤,则有俎豆晏笑:斯物之固然也。”

11. 如何理解文学的时代风格?

答:(1)时代风格的形成受时代情境和语境的影响。文学风格总是这样或那样反映时代文化的特点,而形成文学的时代风格,并随着时代的变化而变化。不同时代有不同的文化,作家生活于时代之中,不能不感受到时代的气息。作家的文学风格必然要渗入时代文化的因素,表现出时代性。文学的时代风格是作家作品在总体特色上所具有的特定时代的特征,它是该时代的精神特点、审美要求和审美理想在作家作品中的表现。时代风格主要是指从历史和社会高度把握的,只属于这个时代而不属于其他时代的文学的总体特征。文学的时代特点不是时代印记被动的承受物,它既是时代精神的产物,又是时代精神的发酵剂和催化剂。时代风格总是发展的,随着时代的变化而变化,从而形成不同的时代风格。(2)时代风格的形成离不开文学自身的发展规律。当旧有的文学样式成为了表达的障碍,束缚了作家的思想和手脚,于是自觉地文学改革就开始了。一代代新文风的开创,处处闪现着文学家批判思想的锋芒。比如唐代的古文运动,通过二三十年的努力,古文终于压倒了骈文,一扫文坛上的颓靡之风,开创了一代流畅明快、清新自然、言之有物、有的放矢,具有批判锋芒的新文风,成为一种新的时代风格。显然,这种新的时代风格的产生,既是时代的需要,也是文学自身的要求,同时与“韩愈文起八代之衰”的自觉的努力也是分不开的。(3)风格的时代差异性完全可能体现在同一个作家身上。这在一些跨世纪、跨时代的作家身上体现得尤为明显。特别是当时代发生动荡、革命、战乱、改朝换代或社会政治制度和经济体制出现重大的变更转型,都会使作家的世界观、人生观、价值观、创作视野、艺术趣味乃至情调语调发生重大的变化,从而导致个人风格的时代性转变。中国的现代作家,大多都经历了个人风格的时代性转换。

12. 如何理解文学的民族风格?

答:(1)体现在语言上的民族风格。不同的民族有不同的文化传统,作家生活于民族传统文化中,不能不受民族文化传统的影响。作家的风格必然渗入民族文化传统的基因,表现出民族性。民族文化一般由民族的语言文字、民族的神话、民族的宗教、民族的习俗、民族的

性格、民族的思维、民族的审美理想、民族的艺术、民族的科学、民族的历史等特点融合而成。风格总是这样那样反映民族文化的特点，而形成文学的民族风格。而语言是一个民族历史和文化的结晶，通过它来考察一个民族的风格是一目了然的，从作者的思维、方式和艺术表达方式的特点，乃至集体无意识和民族偏见等作品的风格特征方面，就很容易把一个国家的作品与另一国家的作品区分开来。(2)体现在民族精神上的文学风格。民族精神体现作品的一切方面，如语调、情调、题材、韵味等等。比如普希金，他本人就是俄罗斯文学的民族风格的杰出代表。“在他身上，俄国大自然、俄国精神、俄国语言、俄国性格反映得这样明朗，这样净美，正像风景反映在光学玻璃的凸面上一样。”一个伟大作家骨子里渗透的民族精神，很大程度上使得他的作品在自己的祖国内具有向心力和凝聚力，在国外具有吸引力和感染力。(3)体现在变革创新意识上的民族性。鲁迅认为民族风格要摆脱两重桎梏，一是守着老祖宗的传统不放，二是对外国的顶礼膜拜。用新的、具有时代感的方法写出自己的世界，在作品中保留着自己民族的灵魂，这便是民族性。鲁迅本人就是新文学以来最具有民族性，同时又最具有世界性的伟大作家。鲁迅是把民族和世界、传统和现代结合得最好的作家，是最懂得国民的弱点，在予以鞭挞的同时，高扬民族脊梁和精神的作家。无论在文学内容还是在文学形式上，他的作品都有伟大的民族风格和独特的个性风格。

13. **风格存在的基本条件是什么？**

答：主体与对象的和谐统一是风格存在的基本条件。(1)主体的独创性是人的独特精神个性的表现。布封说“风格即人”，黑格尔“风格就是人本身”的观点都表明，精神个性的差异和与众不同，便是造成风格差异的最后根源。(2)黑格尔认为风格说到底是主体与对象的契合，一方面表明，对象的性质是作者独创性的体现，而独创性又是从对象的特征来的，所以说对象特征又是从创作者的主体性生发而来的。正像马克思所说的，他肯定了文学风格“真理占有我”的客观属性，强调了文学风格“精神个体性”的本质特征。用自己的风格去写，去表露自己的精神面貌。将独创性看作是作家的权利。另一方面，他又明确要求作家在发挥自己精神个体性的时候，还必须遵循客观规律，用事

物本身的语言说话，来表达事物的本质特征，突出这个客观对象而非自己。

14. 风格呈现的外部特征是什么？

答：文体特色和言语组织是风格呈现的外部特征。创作个性作为作家潜在的心理构成，有待于外化、形式化到具体的作品中，才能形成风格。所以我们可以说，文体和言语组织是风格的载体。具体来说有以下四点：(1)体裁。不同的体裁有着不同的风格要求，同样的体裁，其风格也是因人而异、因时而异的。所以说，在写作过程中，正是由于体裁变通，才能够完成文体风格的创造。(2)语体。语体在不同的文体中分为规范语体和自由语体两种，其中自由语体是最能够体现风格特征的。自由语体使作家的个性得到充分外化，它是创作个性发展为风格的唯一途径，因而本身就是风格的有机组成部分。(3)风格。在规范语体的基础上变化而来的自由语体，进而发展为了文学风格，但要注意的是，文学风格并不等于语体，也不等同于体裁，它是一个具有独立特征的个体。风格使文体焕发出作家的个性光彩，以其独创性使读者感到亲切和惊异，它给某一文体的僵硬躯体里灌注进了盎然的生机，使其获得了艺术生命。所以说文学风格是文体的最高范畴和最高体现。(4)语言编码、修辞分布与文学风格。这些技术上的统计表明，形式上的不同组合也能创造出不同的文学风格，但值得注意的是艺术效果并不能简单的等同于一种语言手段使用的频率。

15. 日常个性、创作个性、文学风格这三者是如何相互转化的？

答：创作个性指的是表现在作品中的艺术家创作活动的独特性，而把风格定义为作家、艺术家在创作中表现出来的艺术特色和创作个性。这样，两者在外延和内涵上都十分接近，不无同义反复之嫌。同时，在习惯上，创作个性又易于与作家在日常生活中表现出来的个性混为一谈。因此，有必要对创作个性作一个界说。通过对创作个性的界定，可知日常个性不能直接形成文学风格，必须通过审美创造的升华上升为创作个性，才可能在作品中形成独特的艺术风貌。创作个性是位于日常个性和文学风格之间的中间环节，它们三者之间的关系可以简单的概括为：日常个性通过创作实践外化为创作个性，这是人格结构通过审美升华转变为了艺术品格。作者的艺术品格也就是创作

个性，通过语言、文字等物质载体形式转化为了文学作品。通过这些具体的作品，除了体现作者的艺术独创性，文学风格也体现出来。值得注意的是，许多风格理论往往忽略了创作个性的中介，以为日常个性能直接创造文学风格，这显然是不严密的。中国传统的风格理论起源于魏晋，当时出现了一些与风格有关的新概念，如风韵、气韵、神韵、风神、风力、风骨和气、体等，但起先并不是用来品文，而是用来品人，品评世人的体貌、德性和行为等特点。

16. **试述风格与话语情境的关系。**

答：话语情境是文学风格的重要要素之一，是文学本文中由语词、体裁、结构和形象等构成的作家创作个性得以呈现的具体话语环境。文学风格是必须通过这种话语情境具体体现出来的。要理解文学风格中话语情境的作用，需要分析如下几个方面：语词运用、体裁选择、结构安排和形象创造。(1)语词运用是指特定文学文本中语词的具体组合状况，如押韵、炼字、遣词、造句和炼句等。一定的创作个性归根到底要通过具体语词运用体现出来，从而形成一种较为连贯和稳定的文学风格，而读者要想了解这种文学风格的究竟，也必须首先通过阅读和领会这种语词运用。(2)体裁选择是指作家根据自己的表现要求而对文学体裁如诗歌、散文和小说等的选择。一定的创作个性要求有一定的体裁同它相适应，从而形成一定的文学风格。鲁迅在 30 年代何以停止小说写作而改写杂文？原因可能多种，但有一点是可以肯定的：他那冷峻、尖锐而雄伟的战斗风格需要杂文这一体裁去淋漓尽致地表现。反过来说，正是杂文这一体裁尤其能展现鲁迅的上述风格。(3)结构安排是指作家对特定文本的内部构造的组织。结构只有达到完整和统一，才能显现文学风格。因为，结构如果是散乱的或支离破碎的，那必然无法显示风格。这就需要作家对结构作精心设计，合理布局，使其能完满地体现风格。(4)形象创造是指作家对特定本文的艺术形象系统的刻画。艺术形象系统的创造可以说是文学创造的中心工作。艺术形象系统的状况与风格的表现有密切关系。

17. **语词运用如何体现风格？试举例说明。**

答：语词运用是指特定文学本文中语词的具体组合状况，如押韵、炼字、遣词、造句和炼句等。一定的创作个性归根到底要通过具体语

词运用体现出来，从而形成一种较为连贯和稳定的文学风格，而读者要想了解这种文学风格的究竟，也首先必须通过阅读和领会这种语词运用。例如，唐代文学家韩愈善于选择和熔铸色彩强烈的语词入文，如"佶屈聱牙"、"动辄得咎"、"俯首帖耳"、"摇尾乞怜"和"不平则鸣"等，有力地表现出韩文特有的雄奇峻峭风格。相比之下，欧阳修在《醉翁亭记》里却选用 27 个"也"字一贯到底。这"也"字本是一个平常的虚字，但经他的活用却产生了特殊效果，恰当地体现了欧阳修散文的流畅自然风格。

18. **体裁选择如何体现风格？试举例说明。**

答：体裁选择是指作家根据自己的表现要求而选择合适的文学体裁如诗歌、散文和小说等。一定的创作个性要求选择一定的体裁同它相适应，从而形成一定的文学风格。俗话所谓"量体裁衣"，正适用于此。也正如清代文学家李渔《闲情偶记》所说："有一种文字，即有一种文字之法脉准绳。"这句话点明了文学体裁对于风格形成的制约作用。例如，俄罗斯作家列夫·托尔斯泰的中篇小说《伊凡·伊里奇之死》着重通过细致的心理刻画而表现讽刺意图，长篇小说《战争与和平》则透过场面宏大、人物关系复杂的战争描写显示壮阔雄浑的风格，这两种小说体裁及其风格是彼此不可替代和混淆的。同一个鲁迅，写了《呐喊》和《彷徨》这样的小说，写了《野草》这样的散文以及无数笔锋犀利的杂文，从三种明显不同的体裁中便体现了不同的风格。



五　历年真题

1. **结合具体的例证，简论文学风格的形成。**（四川大学 1997 年）

答：当创作个性在作品中体现着艺术家创作活动的独特的艺术人格，在日常个性的基础上经过审美创造的升华而形成独特的艺术品格，便构成了文学风格的内在依据，从而支配着文学风格的形成和显现。所以说作家的日常个性便是文学风格形成的第一步。在不断的创作实践过程中，作家的人格、修养、生活个性在不断的审美中得到升华，日常个性与作家的审美素质有了内在的适应性，并接受审美素质的改造、转化后，便成为了创作个性的有机构成因素。然后通过创作个性的作用，渐渐转化为作家的创作风格，所以说作家的创作个性便

是文学风格形成的第二步。最后一步的形成至关重要，除了作家个性这一内在因素外，外在的形式也对风格的形成影响颇大。题材对象方面的特点，体裁类别方面的要求，技巧形式方面的规则等客观因素，也都由作家独特的审美个性所把握和整合。在这个时候，作家的创作个性确实被他的世界观和审美理想所渗透，同时又凝结了作家的艺术修养和情趣，作家对世界进行审美的把握，从而自然而然的转化为了风格。

简单地说，日常个性通过创作实践外化为创作个性，这是人格结构通过审美升华转变为了艺术品格。作者的艺术品格也就是创作个性通过语言、文字等物质载体形式转化为了文学作品，通过这些具体的作品，除了体现作者的艺术独创性，文学风格也体现了出来。比如乡土作家赵树理，农村的土地和人民给了他朴实的个性，所以他的文学作品都充满了浓浓的乡土气息。武汉作家池莉生活的城市带有浓郁的生活气息和小市民习气，所以给了她一双敏锐的眼睛，观察平凡生活中充满酸甜苦辣的点点滴滴。少年成名的年轻作家韩寒，无论是当初小说中洋溢的校园气息，还是后来冷眼看着身边的人和事，他叛逆的性格和玩世不恭的文风，都秉承了他的一贯风格。

2. **创作方法与文艺思潮。**（**四川大学** 1998 **年**）

答：创作方法是指作家认识和反映现实生活所依据的总的原则，这种总的原则并不一定依附于某一种文学流派或文学思潮。而文学思潮则可以包容各种不同的创作方法。

文学思潮指一定历史时期和一定地域内形成的，与社会的经济变革和人们的精神需求相适应的，具有广泛影响的文学思想和文学创作的潮流。表现为许多有影响的作家，通过各种各样的方式，自觉地实践某种共同的文学纲领，形成一种遍及全社会的思想趋向。在社会上是否形成广泛的影响及其持续时间的长短，是文学思潮的重要标志。

3. **简述文艺流派，文艺思潮与风格之间的关系。**（**北京师范大学** 1999 **年**）

答：(1)文艺流派是指以结社的形式出现的，有特定的组织，有一定的纲领，有固定的作家群体和作品，有的还有固定的出版刊物和出版社。而文艺思潮指一定历史时期和一定地域内形成的，与社会的经

济变革和人们的精神需求相适应的，具有广泛影响的文学思想和文学创作的潮流，表现为许多有影响的作家，通过各种各样的方式，自觉地实践某种共同的文学纲领，形成一种遍及全社会的思想趋向。文学风格指作家的创作个性在文学作品的有机整体和言语结构中所显示出来的，能引起读者持久的审美享受的艺术独创性。(2)这三者的相似之处是明显的，文艺流派，文艺思潮与文学风格都需要有一定的作家群和作品，都需要有一个内在的评价标准，在某种程度上也会给人带来大致相同的审美情感。(3)文艺流派、文艺思潮与文学风格之间也存在着差异。文学流派通常表现为由思想和艺术的共性而不一定由纲领上的共性联系着的作家集团，出现文学流派并不一定能形成文学思潮，而文学思潮则可以包容各种不同的文学流派和创作方法。流派风格是指一些在思想感情、文学观念、审美趣味、创作主张、取材范围、表现方法、语言格调方面相近的作家在创作上所形成的共同特色，是一种群体文化的表现。不同的文艺流派、文艺思潮中可能会出现相同的文学风格。而同样的，相同的文艺流派、文艺思潮中也会出现不同的文学风格。

4. **文学流派和文学思潮。**(华中师范大学 2000 年)

答：文学流派是指以结社的形式出现的，有特定的组织，有一定的纲领，有固定的作家群体和作品，有的还有固定的出版刊物和出版社。而文学思潮指一定历史时期和一定地域内形成的，与社会的经济变革和人们的精神需求相适应的，具有广泛影响的文学思想和文学创作的潮流，表现为许多有影响的作家，通过各种各样的方式，自觉地实践某种共同的文学纲领，形成一种遍及全社会的思想趋向。它们二者的相似之处是明显的，但文学流派与文学思潮也存在着差异。文学流派通常表现为由思想和艺术的共性而不一定由纲领上的共性联系着的作家集团，出现文学流派并不一定能形成文学思潮，而文学思潮则可以包容各种不同的文学流派。

5. **创作个性。**(南开大学 2000 年)

答：创作个性是在日常个性的基础上经过审美创造的升华而形成的独特的艺术品格，属于文学风格的主观方面，在与客观方面结合之前，它只是潜在于作家的内心，表现为独特的个性气质、人格精神、艺

术情趣、审美追求和文学才能，同时它也是风格形成的内在依据。

6. **风格与话语情境的关系。**（北京师范大学 2001 年）

答：略。（参考本章问答题详解第 16 题答案）

7. **“风格就是人”，但为什么文学风格和人格存在着不一致？**（首都师范大学 2001 年）

答：文学风格是指作家的创作个性在文学作品的有机整体和言语结构中所显示出来的，能引起读者持久的审美享受的艺术独创性。而人格则是指人的性格、气质、能力等特征的总和。显而易见，文学风格和人格无论是在所包含的范围，还是形成的过程都有很大的差异。人格是先天遗传、后天习得，以及在生活中通过日积月累而逐步形成和确定下来的，从而表现出来的人格结构方面的独特性。而文学风格是通过审美创造的升华，从而形成的独特的艺术品格。作家对世界进行审美的把握，进而自然而然的转化为了风格。

8. **试析作家创作风格与创作个性、话语情境的关系。**（厦门大学 2001 年）

答：(1)文学风格指作家的创作个性在文学作品的有机整体和言语结构中所显示出来的，能引起读者持久的审美享受的艺术独创性。而创作个性是在日常个性的基础上经过审美创造的升华而形成的独特的艺术品格，属于文学风格的主观方面，在与客观方面结合之前，它只是潜在于作家的内心，表现为独特的个性气质、人格精神、艺术情趣、审美追求和文学才能，同时它也是风格形成的内在依据。话语情境是文学风格的重要要素之一，是文学本文中由语词、体裁、结构和形象等构成的作家创作个性得以呈现的具体话语环境。文学风格是必须通过这种话语情境具体体现出来的。(2)它们三者的差异是明显的，创作个性不能单方面决定和构成风格，风格的形成也同样离不开题材、主题、体裁等形式因素的影响。比如，悲剧题材要求表现崇高壮美的风格，喜剧题材长于表现幽默滑稽的风格，正剧题材宜于表现严肃庄重的风格等。作家创作个性不同，对生活的感受、体验、分析、评价不同，其创作构思、创作方法、艺术技巧以及语言的运用也就各不相同，从而形成了风格的多样化。文学风格是必须通过这种话语情境具体体现出来的，那么不同创作风格与创作个性的作家，他们对语词运

用、体裁选择、结构安排和形象创造的具体操作过程也是不一样的。一定时代的社会心理和审美趋向，对作家的个性和风格也有影响。风格是作家创作个性的体现，时代则是培植创作个性的气候和土壤。(3)它们三者的联系也是存在的，虽然创作个性和话语情境不是文学风格形成的唯一因素，但是，它们都是创作风格形成过程中非常重要的组成部分，三者能够相互影响、相互转化。创作风格是作家创作个性与话语情境结合的产物。创作个性是形成风格的内在动因，特定的话语情境便是它的外在表现。创作个性的外化形式便是文学风格了，作家的人格、修养、生活个性要在审美中得到升华之后才能够化入作品的风格之中。作家的人格修养、生活个性在与作家的审美素质有了内在的适应性，并接受审美素质的改造、转换后，然后通过创作个性的作用，转化为风格。成熟的作家所具有的独特审美个性能够在写作的过程中整合题材、体裁、写作技巧等客观因素，从而促进风格的形成。语词运用是特定文学本文中语词的具体组合状况，一定的创作个性归根到底要通过具体语词运用体现出来，从而形成一种较为连贯和稳定的文学风格，而一定的创作个性要求有一定的体裁同它相适应，从而形成一定的文学风格。结构安排是作家对特定本文的内部构造的组织。只有结构达到完整和统一，文学风格才能显现。形象创造是作家对特定本文的艺术形象系统的刻画。它们的系统创造状况与风格的表现有密切关系。可以说，创作风格是作品的内容和形式经过创作个性的有机整合后所显现的独特的艺术风貌和格调。创作个性是创作风格的灵魂，话语情境是创作风格的外衣。

第十四章　文学消费与接受的性质

一　本章要点

基本概念	文学消费　文学传播　大众传播媒介　文化市场　高雅文学　大众文学　文学接受　文学欣赏　文学接受的审美属性　文学接受的认识属性　文学接受的价值诠释属性　文学接受的交流属性
基本原理	文学生产的狭义概念和广义概念 文学传播活动的变迁轨迹 文学消费与文学生产之间的互动关系 文学消费的二重性 文学消费的再创造性质 文学消费对于意识形态的三种反应模式 非意识形态化 文学消费、文学接受和文学欣赏三者的关系 文学接受的文化属性

二　本章精讲

1. 新的大众文艺传播媒介如广播、电影、电视以及电脑网络的出现也使文学消费呈现出新的特色。

2. 依据马克思关于社会化大生产过程的一般原理，广义的生产包括狭义的生产及流通、分配和消费四个环节。

3. 作为一般精神生产和艺术生产具体表现方式之一的文学生产应当包括创作、出版、发行和阅读等要素。

4. 广义的文学生产包括狭义的生产及流通、分配和消费等四个环节，与此相适应的，作为一般精神生产和艺术生产具体表现方式之一的文学生产应当包括创作、出版、发行和阅读等要素。而狭义的文学

生产是指以作家内在心理意象形式存在的观念形态的文本创造和出版家通过一定的物质载体将作家观念形态的文学文本变为文学读物的物态化生产，如文学书籍、电影拷贝、录像带、录音带、电子光盘等等的制作，文学传播兼指文学作品的出版与流通。文学消费则主要指读者的阅读。

5. 文学传播活动的变迁轨迹：随着科技的进步与社会的发展，文学传播方式发生着历史的变化并趋向多样化，由此也引起文学消费的日益大众化与世界化。总的来说，文学传播经历了口头传播、书写印刷传播和电子传播三个阶段。

6. 要使创作者的手稿转化为文学消费者的消费对象，还需要将其物态化为文学书籍或其他媒体形式的文学读物，即文学的出版、制作和发行活动，这也就是我们所说的文学传播活动。

7. 马克思指出："生产直接是消费，消费直接是生产，每一方直接是对方。可是同时在两者之间存在着一种中介运动。生产中介着消费，它创造出消费的材料，没有生产，消费就没有对象。但是消费也中介着生产，因为正是消费替产品创造了主体，产品对这个主体才是产品"。

现代文学艺术则由于其日渐显露的商品化形式和属性，使得现代艺术、现代科技与工商业生产紧密地结合在一起了，以致德国文艺社会学家阿多尔诺等人称现代文化生产领域为"文化工业"。

8. 在马克思、恩格斯看来，文学艺术不仅具有商品属性，更具有意识形态属性，具有一般商品消费与精神享受以及意识形态再生产的二重性质。

9. 一般说来，在社会矛盾激化的动荡时期，文学消费的艺术形态性质往往表现得比较鲜明，而在社会矛盾缓和的情况下，文学消费的意识形态性质则表现得比较间接和隐蔽。

10."文学消费"一词虽然早在马克思那里就已出现过，但作为文学理论术语被文学理论界广泛使用则是在 20 世纪 60、70 年代德国接受美学(reception aesthetics)的兴起而广泛流传的。

11. 文学消费的二重性是指：文学消费既是商品消费，又是意识形态消费与审美消费；既是有形的实物形式的损耗（如书籍、电影拷贝、音像带等），又是无形的精神文化的享受；既是产品的欣赏与接受，又是产品的再创造与再生产；既须遵循商品消费的一般规律（如等价交

换与市场供需原则);又受制于意识形态体制与艺术法则。总之,文学消费具有商品消费的属性,但又不同于一般的商品消费,它是一种特殊的文化审美产品的消费,是既享用又创造的一种精神活动。

12. 文学产品的消费不仅仅是一种商品消费,更是一种文化信息的传播与接受,并且往往具有再创造的性质,它要求消费者本人的积极参与。文学作品如果不经过消费者转化为现实的审美对象,文学消费就没有得到真正的实现。这便是文学消费的再创造性质。

13. 文学消费对于意识形态有三种反应模式。第一种模式是文学消费直接为现行体制和社会结构服务,传播和再生产着现行政治、经济制度所需要的意识形态;第二种模式是文学消费为批判现行政治和经济制度服务,传播着批判现行制度不合理性的意识形态观念;第三种模式则是声称文学消费与政治无关,声称文学与远离现行的政治、经济制度或超越主流的意识形态观念,即所谓非意识形态化。

14. 非意识形态化:是现代西方哲学中一种反对马克思主义的思想理论。它从庸俗的技术至上论出发,把科学技术绝对化,认为世界上的一切问题都应从科学技术上加以解决,不能受代表阶级和集团利益的意识形态的影响。它的一个突出的观点就是把科学同意识形态对立起来,认为一切意识形态都是出于阶级的"私利",因而是不可能有任何科学性的。现代资产阶级正是利用这一理论抹煞资产阶级意识形态与无产阶级意识形态的本质区别,否认马克思主义是阶级性与科学性的统一,主张人们远离意识形态,从而削弱马克思主义的影响力。这是一种声称远离政治制度的意识形态反映模式。

15. 文学接受:指审美范围内阅读、欣赏文学作品的一种特殊的精神活动。它作为一种正式的文学理论术语出现在 20 世纪。其中最突出的贡献者是接受美学的姚斯、伊瑟尔等人。在这种新兴的接受美学中,作者被宣告死亡,作家的权威被作品内在的结构所代替。文学接受被视为对于作品结构与意义的发现。

16. 在文学消费的价值或意义系统中,审美属性、认识属性、诠释属性和交流属性等属性是较为基本的。

17. 文学产品作为一种特殊的精神文化形态,其最基本的属性是审美的价值属性,文学的审美价值是文学显著区别于其他意识形态的特征所在。

18. 文学交流:文学交流是一种重要的人类存在方式。现代西方文学理论倾向于打破传统的主客体之间的关系,而更加重视人与人之间的交流,看中读者与作者之间,读者与文本之间的对话。

19. 文学接受作为审美活动:文学作为一种意识形态,它与其他的文化形态不同,它具有特殊的审美属性。这种属性能够从情感上打动读者、感染读者,使他们获得共鸣,给他们带来审美享受。文学接受的审美属性的来源首先是在于文学作品在形象地反映社会生活的同时,深深地渗透着作家本人对社会生活的情感态度。其次除了文学作品所反映的包含作家情感态度的生活内容具有审美价值以外,文学作品的形式本身也是文学审美价值的重要来源之一。最后文学的审美属性的最根本的来源是文学作品中内容和形式辩证统一所造成的既源于现实又不同于现实的艺术世界,为满足读者的审美需要提供的一种其他意识形态不能替代的处所。文学的审美属性规定了文学阅读活动可以而且应该是一种审美方式的阅读。文学的审美属性是文学活动的其他文化属性的基础,人们之所以愿意以文学来丰富自己的生活知识,启迪自己的理智和智慧,增进自己的人际交往,首先就是因为文学接受能给读者带来美的享受,具有审美属性。

20. 文学接受作为认识活动:文学作品作为一种话语产品,由于它通过生动的艺术形象,能够反映社会生活的各个方面,使读者从中认识社会、认识生活,因此其最为基本的文化属性之一就是它的认识属性。正因为这一点,莎士比亚、雨果等都将文学作品比喻为“生活的镜子”。文学作品的认识属性不仅可以反映自然界的现象和规律,而且还可以反映人类社会,甚至通过对人物内心世界的探求,帮助读者了解人的内在世界,增进读者对人类自身以及读者自我的认识。文学作品的认识属性,为广大读者提供了一条了解客观世界、丰富生活经验、洞悉人生真谛的有效途径。读者的生活知识、经验是有限的,而生活却是无限的。因此,文学作品可以帮助读者认识生活,既了解过去,又洞察未来。

21. 文学接受作为文化价值阐释活动:文学作品作为一种文化信息密集的文化产品,对于读者来说,具有一种多方面满足其文化阐释与品评兴趣的价值或者属性。文学的文化价值是文学属性中最为古老也最为现代、最为深厚也最为广泛的属性,一般地说,文化价值是包

括认识属性、审美属性在内的总体化的价值属性，因而它大于认识价值和审美价值。文学作品的文化阐释价值是多方面的，除了认识和审美外，最常见的是通过阅读某一部文学作品，阐释其中所反映的某个时代、地区、民族的风俗、民俗。文学作品中所包括的社会学、历史学、政治学价值等内涵，也是文学作品中常见的文化阐释价值，这些文化价值在纪实性的各类文学作品中最为丰富。

22. 文学价值作为交流活动：文学活动是一种社会性的话语活动。文学活动自古以来就具有一定的社会交际与沟通的作用。文学交流自文学产生之日就一直存在，而且随着时代的发展其地位也越来越重要。文学接受的一大特性就是自律性。自律性是指接受主体（读者）对特定文学作品所产生的一系列的反映都应该是发自内心的，并且是自愿的投入到文学作品的世界之中的。正是从文学自律的意义上，主体才可能在自由心境的基础上获得多样化的感受，从而促进文学接受的丰富性。也正是由于文学接受的自律性和丰富性，也才为文学交流之间的平等对话提供了可能。而这种对话机制，也正是现代社会所需要的。艾布拉姆斯所论述的文学的四要素虽然是相对独立的，但是也更是相互依存、相互渗透、相互作用，浑然一体的。也就是说在某种程度上来看，它们是相互交流的。正是在这一意义上，也决定了文学接受作为审美交流活动，主要表现在四个方面，即读者与作者的交流，读者与作品中人物角色的交流，读者与其他读者的交流，以及读者与作品所描写的整个自然、社会以及全人类的交流。

23. 文学接受的整体性：文学接受的认识属性、审美属性、文化属性和交流属性的划分，并不意味着它们是截然分开的。实际上，文学接受的客体是认识属性、审美属性、文化属性和人际交流的统一体，而文学接受的主体也是认识者、审美者、阐释者、交流者的统一体。文学作品尤其是优秀的文学作品，其审美属性、认识属性、价值诠释属性和人际交流属性往往存在着相互联系、相互促进的辩证关系。孔子的“兴观群怨”说，就综合的论述了文学接受的整体属性。而古希腊的学者亚里士多德也较早的意识到了文艺的多重价值。他认为音乐的价值就在于，一、教化；二、净化；三、精神享受。当然一部优秀的作品虽然可能是它们四个方面的辩证统一，但是不同的作品也可能侧重点不一样，因此也可能出现不平衡的现象。它们的辩证统一也是相对应的。

三 名词解释

1. **文学消费**:文学消费是相对于文学生产、文学产品而言的。它是在商品经济充分发展,印刷出版等传播媒介得到广泛运用的条件下,文学成为一种特殊的商品,人们为了满足自身文化、审美与娱乐等方面的精神需求而对文学产品加以占有、利用、阅读或欣赏的一项活动。有了文学消费,文学生产才实现了其对象化的目的,文学再生产才有可能与方向,整个文学活动过程才得以顺利运转。

2. **文学生产**:指以作家内在心理意象形式存在的观念形态的文本创作和出版家通过一定的物质载体将作家观念形态的文学文本变为文学读物的物态化生产。

3. **文学传播**:是文学生产者借助于一定的物质媒介和传播方式赋予文学信息以物质载体,从而将文学信息或文学产品传递给文学消费者的过程,也就是人们通常所说的文学的出版发行与社会流通活动。目的是将作家的个人创作转化为某种程度的社会共享,实现的手段与方式多种多样。文学传播是沟通文学创造者与文学接受者之间的桥梁。

4. **大众传播媒介**:指的是用于大众传播的物质媒介和技术手段。大众传播是由一些专业机构或群体运用现代科技手段与媒体,向为数众多、各不相识而又分布广泛的受众传递信息的传播方式。大众传播使用印刷媒介(如书籍、报纸、杂志等)和电子媒介(如广播、电影、电视以及电脑网络等)大量收集、复制和传播信息。大众传播媒介具有大范围播布、传递迅速和单向扩散或互动交流等特点。

5. **文化市场**:分为广义的和狭义的两种文化市场。狭义的文化市场指为现实文化商品流通、提供文化消费服务而设立的场所,如书店书市、剧场影院、录像放映厅等。广义的文化市场泛指文化商品交换活动的总和。作为整个商品市场的一个特殊领域,它既要按一般市场的价值规律运作,又要遵循国家有关的文化政策和法规。文化市场应以社会效益为主,力求社会效益与经济效益的平衡。文化市场在文化生产与消费者之间发挥着中介作用。

6. **高雅文学**:是一种典雅、正统、经典、精致、纯粹的具有较高思想艺术价值的文学类型。高雅文学主要服务于社会上文化修养较高的阶层。内容和题材充实、深广;主题或者意蕴富于深度;艺术形式上具

有探索性和独创性;鲜明的个性风格;诉诸读者以严肃的思考、体验和想象,同时具有巨大的艺术感染力,这些都是高雅文学的特点。它有时也称为"纯文学"、"美文学"、"严肃文学"或"精英文学"。高雅文学与通俗文学是一组相对的概念,但二者并不极端和绝对,甚至是可以相互转化的。

7. **大众文学**:是与高雅文学相对而言的一种浅近、通俗、平易、流行的文学类型。其特点是:思想内容的浅易,艺术形式的简明,富于消遣娱乐功能。在商业社会,大众文学又称"消费文学",往往具有明显的盈利性和较高的商业价值。

8. **文学接受**:文学接受这一概念是随着 20 世纪 60、70 年代德国接受美学的兴起而广泛流传的。文学接受被认为是一种以文学文本为对象、以读者为主体、力求把握文本深层意蕴的积极能动的阅读和再创造活动,是读者在审美经验基础上对文学作品的价值、属性或信息的主动选择、接纳或抛弃。

9. **文学欣赏**:是相对于文学消费和文学接受的更高级的形式,是一种感觉与理解、感情与认识相统一的审美活动活动。文学欣赏是读者对文学作品的形象的感受、玩味、体验和认识。读者在受到美感教育、获得美的认识和评价的过程,不知不觉地在思想上得到提高,艺术上得到享受。文学消费与文学接受共同指向的核心均为文学欣赏或审美鉴赏这个文学阅读活动的最高层次。

10. **文学接受的审美属性**:文学不仅能够丰富人们的生活知识,给人以理智上的启迪,而且能给读者带来审美的享受,具有审美属性。这种属性能够从情感上打动读者、感染读者。它的来源主要在于文学作品中内容与形式的辩证统一所造成的既源于现实又不同于现实的艺术世界。文学接受的审美属性是文学接受活动的其他文化属性的基础。

11. **文学接受的认识属性**:文学作品作为一种社会性话语产品,认识属性也是其古老而又基本的文化属性之一。这一属性不仅着眼于反映自然界的现象或者规律,而且也反映"人化的自然",即人类社会。同时也能够深入人的内心世界,使读者通过阅读加深对人类自身特性和本质的了解。

12. **文学接受的价值诠释属性**:文学作品作为一种文化信息密集的文化产品,对于读者来说,具有一种多方面满足其文化阐释与品评

兴趣的价值或者属性。文学的文化阐释价值是文学属性中最为古老也最为现代、最为深厚也最为广泛的属性。一般说来,文化价值是包含认识属性、审美属性在内的总体化价值属性,因而它往往也大于认识价值和审美价值。

13. **文学接受的交流属性**:文学活动是一种社会性的话语活动。文学活动自古以来就具有一定的社会交际与沟通的作用。早在先秦时期,孔子在论述诗歌的作用时就说到"诗可以群"。"群"即意为文学作品可以使广大接受者沟通情感、和谐交往、相互切磋、共同提高。这种交流活动不仅存在于读者和作者之间,而且存在于读者和作品人物之间,读者与其他读者之间,以及读者与作品所描写的整个自然、社会之间。

四 问答题详解

1. **文学消费与文学生产有什么关系?**

答:文学消费和文学之间是辩证的互动关系。一方面,文学生产规定着文学消费。文学生产为文学消费提供消费的对象,即文学产品。没有消费对象的消费行为是不存在的,消费者最终能消费到什么样的文学作品也是由生产者决定的,所以说文学消费对象受者文学生产的规定。另一方面,文学消费也制约着文学生产。文学生产规定着文学消费的方式,不同的传播媒介便会带来不同的文学消费方式。首先,文学消费活动使文学生产、文学传播、文学产品的价值与目的得以最终达成。文学的生产、传播与产品都是指向消费,为了消费,并以消费为中心与终极目标。离开文学消费这一最后环节,文学生产变得毫无意义,文学传播失去了对象,文学产品也不成其为真正的现实的文学作品。其次,文学消费生产着生产与生产者。文学消费不仅对生产起调节作用,而且它本身即是生产过程的组成部分。也就是说,消费产生了生产的动机与需要,从而制约着文学生产的规模与方式。这就决定了作家事实上无法躲避文学消费对自己的影响,并在一定程度上为文学消费所塑造。再次,文学消费者参与生产着文学产品。文学消费区别于物质产品消费的一个根本性特征,就在于它不仅是对产品单纯的享用,同时也是对产品价值与意义的再生产、再创造。消费者在文学活动过程中并不是文学产品的被动接受者,他对作品的理解并不

与作家完全一致，他完全可以在创造性的阅读与欣赏中使作品增值与丰富。于是，消费者就在某种意义上转化为生产者，成为文学生产的参与者与作家的合作者。所以说，文学消费是一般消费的享用性与特殊消费的再生产性的统一。

2. 文学传播方式对文学的生产与消费有何影响？

答：在文学活动的全过程中，文学传播与文学生产、文学消费是紧紧相扣的环节。文学消费是文学传播的直接对象，是传播到人的社会行为。正因为有了传播，文学产品才得以面对消费者；如果没有传播，那么作品只能是作家自我欣赏的“独白”，至多只能算“半成品”。此外，文学传播又联结着生产与消费，充当着文学价值实现的社会中介。文学价值只有经过一定的传播通道传递和散布到文学消费者那里，其价值才有可能实现。作为不可或缺的中介环节，文学传播直接沟通着文学创作者与文学消费者之间的联系。社会是一个主要由传播所维持的各类关系的网络，文学作为社会文化活动与形式之一，并不能例外。

文学传播是文学生产者借助于一定的物质媒介和传播方式赋予文学信息以物质载体，从而将文学信息或文学产品传递给文学消费者的过程，也就是人们通常所说的文学的出版发行与社会流通活动。目的是将作家的个人创作转化为某种程度的社会共享，实现的手段与方式多种多样。文学传播是沟通文学创造者与文学接受者之间的桥梁。

文学传播方式的不断演变本来就是与整个人类社会历史的进程相适应的，机器工业印刷使文学作品能够批量生产，文学欣赏也就日益走出少数人欣赏的圈子，从而走向了大众。现代大众传播媒体与文学的结合，使得读者大众迅猛增加。我们不仅可以阅读文学书刊，而且可以通过广播、电影、电视、电脑等现代媒介，以视听和网络的方式消费文学，可以欣赏到由畅销书或经典名著改编成的广播文学和影视作品，以及改编的或原创的网络文学。这一切表明，现代文学传播方式作为作家创作与读者消费之间的中介和桥梁，对文学生产和文学消费的双方都已经或正在产生深刻的影响。

3. 文化市场对文学生产与消费有何意义？

答：健康的文化市场对繁荣文艺具有积极的功能，它会大大促进文学生产与文学消费之间的联系；它意味着艺术生产者要树立市场观念和读者观念，按文化市场的需求来安排生产；它将激发艺术家的创

造潜能，有助于艺术生产力的大解放；它使艺术资源得到合理配置，促进艺术的多元化，人民大众的审美需求因而可以得到多方面的满足。此外，文化市场的竞争机制还推动艺术家对文艺观念和写作方法的探索，促进文学生产的繁荣和发展，具体说来：(1)文学生产者和消费者之间的联系要借助于文化市场来实现。从文化流通领域来看，文学产品具有明显的商品性质，文学消费也随之深深烙下了一般商品消费的印记。由于文学产品的创造不仅凝聚了作家的智慧和心血，而且作为物态化生产过程的产品，还凝聚了其他劳动者所付出的劳动消耗，因而具有一定的交换价值或价格。文学消费者为取得对文学产品的消费权，就必须以购买或租借的方式，付出一定的货币，使文学再生产得以维持。(2)文学书籍作为被消费的商品，其价值受到文化市场的调节。在文化市场上，文学书籍作为一种物态化的商品，也有一个破损、毁坏的问题。一本图书、一本期刊被多次翻阅，在旧书店里就要折价出卖。这种旧书旧刊的降价买卖，除了受其文本的内在内容因素的影响之外，与作为图书外观的损耗也有一定关系，后者也常是书商和顾客要考虑的因素。(3)社会一般商品消费心理反过来影响到文化市场上文学产品的消费趋向。文学产品消费趋向的市场预测也是困难的，这不仅仅是由于购书者的隐性造成的，同时也是与文化生产受整个社会一般商品消费心理的影响分不开的。当社会的一般消费心理处于趋向新潮、赶时髦时，畅销书往往与某种走俏的物品一样为消费者争相抢购；而当社会的一般消费心理崇尚地位、声望和教养的时候，一些装帧精美的经典文学名著则常常为消费者所收藏。

4. 为什么说文学消费既是一般商品消费，又是特殊的精神产品消费?

答：(1)文学消费作为一般商品消费，具有商品属性，对于作者、出版者、发行者以及广大读者有着重要的各具特色的作用和影响。进入20世纪以来，世界各国文艺发展的实践都证明了马克思关于文艺产品具有一般商品属性的论断的科学性。从而使得文学消费所具有的一般商品消费的属性愈加明显。(2)文学消费具有意识形态属性、认识和审美等精神属性。第一，一般物质产品主要满足人们的物质生活需要，而文学产品作为一种特殊的精神产品，主要满足人们的精神生活需要。例如同一部高雅的文学作品全集，对于一位文学教授和对一位书店售货员，它的消费价值就有很大的不同。第二，一般物质商品的

交换价值是严格依据等价交换的原则进行的，而文学消费者所支付的货币往往只能与凝聚在文学产品的物质化生产过程中的劳动消耗相等价，而与其中蕴涵的作家的创造性劳动难以等价，后者的独特价值则往往难以作定量评估。第三，一般物质商品的消费是一种纯粹的价值耗损，其使用价值随着消费中的有形耗损与无形耗损，有一个必然被淘汰的过程。它们中的个别物品可能转化为文物被博物馆收藏，但绝大多数会退出消费领域。但文学产品则不然，尽管大量文学产品也存在被淘汰的可能，然而各个时代的优秀作品却有超时代性，它们以永久的艺术魅力而为历代读者所共享，伟大的经典文学名著甚至具有价值增值性。第四，一般商品消费是名副其实的消费，而文学产品的消费不仅仅是一种商品消费，更是一种文化信息的传播与接受，并且往往具有再创造的性质，它要求消费者本人的积极参与。文学作品如果不经过消费者转化为现实的审美对象，文学消费就没有得到真正的实现。所以说，文学消费既是一般商品消费，又是特殊的精神产品消费。

5. 怎样理解文学消费与接受的意识形态性质?

答:文学消费的意识形态性质是一种客观存在，是为古今中外人们所普遍认识到的，但它们的表现形式非常复杂，或隐或现，或轻或重。一般说来，在社会矛盾激化的动荡世纪，其意识形态性表现得很鲜明，而在社会矛盾缓和的情况下则表现得间接和隐蔽。说文学消费是一种意识形态消费，并不是说文学消费本身就直接是意识形态，也并不是说文学消费等同于政治、哲学等观念的直接接受和占有。而是寓思想观念于艺术形式的结构和艺术娱乐的效果之中，往往是以潜移默化的形式影响或更新消费者的艺术感受力，进而影响其对整个世界的感受力.

6. 文学消费与文学接受有什么区别和联系?

答:文学消费已经包含了文学接受的内容。但是文学消费与文学接受是两个不同的概念，它们的含义并不完全相同。首先，文学消费既指未含阅读活动的购买、占有文学产品的物质消费行为，又包括阅读、欣赏作品的精神消费活动，具有文学消费和精神消费的二重性。而文学接受则专指审美文化范围内阅读和欣赏文学作品，纯属一种精神文化范围内的活动。其次，文学消费既包括阅读行为，又包括未含阅读活动的消费行为，而文学接受则一定是一种阅读或欣赏的精神活动。比如有的人买书并不是为了阅读，而是为了收藏、摆设或显示某

种品味、身份;或者投资购买某一种罕见的版本,还有出于对美好东西的嗜好而购买。购买、拥有而未曾进入阅读属于文学消费行为,不能称之为文学接受活动。文学接受则需要精神消费能力,是为欣赏而阅读,所以说文学接受活动只是对进入了具体的文学阅读过程的读者而言的。第三,文学消费与文学接受的主客观条件不同。它们的主客观条件是各有侧重的,主观条件方面。文学消费要求文学消费者具备必要的文化知识、阅读能力、消费心理和经济能力、闲暇时间等;而文学接受除了以上的条件外,更强调接受者的个性、气质、人生观、文化修养、审美趣味、期待视野和阅读心境等。客观条件方面,文学接受则主要指接受的文本以及接受者所处的历史时代背景等。总之,文学消费与文学接受的关系既有不能互相替代的一面,又有相互联系的一面,二者存在着紧密的联系。文学消费是文学接受的必备条件与初级状态,可以说它是初级状态的或者说低层次的文学接受;而文学接受是文学消费的现实延伸,可以说它是高级状态的或者说高层次的文学消费。文学消费包括但并不等于文学接受,文学接受是文学消费的最终完成与价值实现,二者共同指向的核心均为文学欣赏或审美鉴赏这个文学阅读活动的最高层次。

7. 怎样理解文学接受是一种审美体验活动?

答:文学作为一种意识形态,它与其他的文化形态不同,它具有特殊的审美属性。这种属性能够从情感上打动读者、感染读者,使他们获得共鸣,给他们带来审美享受。

文学接受的审美属性的来源首先在于文学作品在形象地反映社会生活的同时,深深地渗透着作家本人对社会生活的情感态度。一般而言,当作家把他在生活中体验的真善美诗意的表现在作品中时,往往会激起读者肯定性的评价,唤起人们对美好事物的热爱和追求。而当作家将生活中的丑恶揭露展示在作品中时,则先会引起人们的否定性评价,并通过对丑恶事物的厌恶、憎恨、愤怒等,唤起一种对真善美的渴望和追求。其次除了文学作品所反映的包含作家情感态度的生活内容具有审美价值以外,文学作品的形式本身也是文学审美价值的重要来源之一。这种价值可以表现为:叙述视角的独特,例如福克纳的《喧嚣与骚动》;情节设置的巧妙,例如阿加莎·克里斯蒂的侦探小说;以及抒情意向的奇特等等。最后文学的审美属性的最根本的来源是文学作品中

内容和形式辩证统一所造成的即源于现实又不同于现实的艺术世界，为满足读者的审美需要提供的一种其他意识形态不能替代的处所。

文学的审美属性规定了文学阅读活动可以而且应该是一种审美方式的阅读。即读者以一种“非功利性”的态度来对待文学世界，从而获得消遣、娱乐、游戏和休息的需要，尽情地从文学世界中获得审美享受。当然，这并不是审美式阅读的全部心理，它往往还存在着其他心理背景。因此，文学接受的审美属性本身也是有层次的。大体上分为悦耳悦目、悦心悦意、悦神悦志三个相互联系又相互区别的层次。它们分别指接受者对作品艺术形式的审美感知（包括艺术通感）及其所引起的感性快适、对作品中人物性格的审美体验及其带来的感情和想象的愉悦，以及读作品中关于宇宙、历史和人生的深邃思想意蕴的领悟及其所带来的超越感、升华感和自由感。文学的审美属性是文学活动的其他文化属性的基础，人们之所以愿意以文学来丰富自己的生活知识，启迪自己的理智和智慧，增进自己的人际交往，首先就是因为文学接受能给读者带来美的享受，具有审美属性。

8. 怎样理解文学接受是一种审美认识活动？

答：文学作品作为一种话语产品，由于它通过生动的艺术形象，能够反映社会生活的各个方面，使读者从中认识社会、认识生活，因此其最为基本的文化属性之一就是它的认识属性。正因为这一点，莎士比亚、雨果等都将文学作品比喻为生活的镜子。而我国先秦时期的孔子也已经意识到文学作品的这一属性。他在论述文学的作用的时候就提到：“诗可以兴、可以观、可以群、可以怨。迩之事父，远之事君，多识于鸟兽草目之名”。其中“观”即指诗歌是社会生活的反映，读者通过阅读文学作品来了解社会风俗习尚的盛衰，考察社会政治的得失。文学作品的认识属性虽然也反映自然界的现象和规律，使人“多识于鸟兽草目之名”，但这里的自然应当是马克思所说的“人化的自然”。文学作品主要反映的是人类社会。通过描写社会生活的各种画面，来反映人类社会生活的某种趋势。例如我们在评价《儒林外史》的时候就常说它描绘了科举制度下的文人图谱，从而有力的批判了科举制度下扭曲的社会和文人。与此同时，文学作品也可以通过对人物内心世界的探求，帮助读者了解人的内在世界，增进读者对人类自身以及读者自我的认识。例如莎士比亚正是通过对哈姆雷特那种忧郁不定的心理的

刻画,从而使哈姆雷特的性格特征更具有人性。文学作品的认识属性,为广大读者提供了一条了解客观世界、丰富生活经验、洞悉人生真谛的有效途径。读者的生活知识、经验是有限的,而生活却是无限的。因此,文学作品可以帮助读者认识生活,既了解过去,又洞察未来。

9. **怎样理解文学接受是一种价值诠释活动?**

答:文学作品作为一种文化信息密集的文化产品,对于读者来说,具有一种多方面满足其文化阐释与品评兴趣的价值或者属性。文学的文化价值是文学属性中最为古老也最为现代、最为深厚也最为广泛的属性。一般地说,文化价值是包括认识属性、审美属性在内的总体化的价值属性,因而它大于认识价值和审美价值。文学作品的文化阐释价值是多方面的,除了认识和审美外,最常见的是通过阅读某一部文学作品,阐释其中所反映的某个时代、地区、民族的风俗、民俗。例如沈从文的《边城》正是通过这样一部作品,反映了 19 世纪末 20 世纪初湖南湘西土家族的民风、民情。文学作品中所包括的社会学、历史学、政治学价值等内涵,也是文学作品中常见的文化阐释价值,这些文化价值在纪实性的各类文学作品中最为丰富,许多报告文学就是这样。文学作品所蕴涵的宗教价值,也是文学的文化价值中较为重要、也较为深层的阐释价值。例如从古希腊的神话故事中可以解读到其多神崇拜的宗教价值。文学作品的文化价值,最为重要的也作为深刻的是其中蕴含的哲学价值,并且文学作品中哲学价值有时与宗教价值交织在一起。

10. **怎样理解文学接受是一种交流活动?**

答:文学活动是一种社会性的话语活动。文学活动自古以来就具有一定的社会交际与沟通的作用。早在先秦时期,孔子在论述诗歌的作用时就说到“诗可以群”。“群”即意为文学作品可以使广大接受者沟通情感、和谐交往、相互切磋、共同提高。文学交流自文学产生之日就一直存在,而且随着时代的发展其地位也越来越重要。原始社会的劳动号子、巫术仪式说到底都是一种交流模式。今天随着现象学、阐释学的发展,文学的交流属性就尤为重要。我们知道文学交流源于日常生活,又不同于日常生活。日常生活是单向度的、非对称的,可能是强制性的、说教的、枯燥的,或者是扭曲的。但是这一切都难以发生在文学交流中。文学接受的一大特性就是自律性。自律性是指接受主

体（读者）对特定文学作品所产生的一系列的反映都应该是发自内心的，并且是自愿的投入到文学作品的世界之中的。正是从文学自律的意义上，主体才可能自由心境的基础上获得多样化的感受，从而促进文学接受的丰富性。也正是由于文学接受的自律性和丰富性，也才为文学交流之间的平等对话提供了可能。而这种对话机制，也正是现代社会所需要的。艾布拉姆斯所论述的文学的四要素虽然是相对独立的，但是也更是相互依存、相互渗透、相互作用、浑然一体的。也就是说在某种程度上来看，它们是相互交流的。正是在这一意义上，也决定了文学接受作为审美交流活动，主要表现在四个方面，即读者与作者的交流，读者与作品中人物角色的交流，读者与其他读者的交流，以及读者与作品所描写的整个自然、社会以及全人类的交流。

11. 如何理解文学创作与金钱的关系？

答：文学创作和金钱的关系并不是如很多人所描述的是绝对对立的。文学创作和作家谋取利益并没有必然的关系。一个作家进行创作的动机是多种多样的。一个作家追求真善美和赚钱并不是矛盾的两面。作家只要在进入艺术世界的时候能够暂时抛开其外的杂念，听从艺术的召唤即可。这样的结合在很多作家身上都有体现，比如说巴尔扎克，虽然他的创作动机很大一部分是出于赚钱，但是这并不防碍他成为一名著名的文学家。

五 历年真题

1. 文学消费的二重性。（北京师范大学 2001 年）

答：文学消费的二重性是指，文学消费既是商品消费，又是意识形态消费与审美消费；既是有形的实物形式的损耗（如书籍、电影拷贝、音像带等），又是无形的精神文化的享受；既是产品的欣赏与接受，又是产品的再创造与再生产；既须遵循商品消费的一般规律（如等价交换与市场供需原则），又受制于意识形态体制与艺术法则。总之，文学消费具有商品消费的属性，但又不同于一般的商品消费，它是一种特殊的文化审美产品的消费，是既享用又创造的一种精神活动。

2. 试论文学消费与文学生产之关系。（厦门大学 2001 年）

答：文学消费和文学之间是辩证的互动关系。首先，文学生产规定着文学消费。（1）文学生产为文学消费提供消费的对象，即文学产

品。没有消费对象的消费行为是不存在的，消费者最终能消费到什么样的文学作品也是由生产者决定的，所以说文学消费对象受文学生产的规定。(2)文学生产规定着文学消费的方式。不同的传播媒介便会带来不同的文学消费方式，如依托于平面媒介的文字阅读，依托于影视广播的视听阅读，依托于电脑手机的视屏阅读等。而随着生产形式的多样，消费者可以选择独自阅读或是集体欣赏，室外或室内阅读等多种消费方式。(3)文学生产规定着文学消费的需要，或者说，生产着新的消费者。“艺术对象创造出懂得艺术和具有审美能力的大众”。一个社会或一个民族的文学消费者的文化层次、艺术修养、审美趣味和精神追求往往是靠文学产品自身创造出来的。

其次，文学消费也制约着文学生产。(1)文学消费决定着文学生产的最后完成。文学产品的价值在文学消费才得以完成，一个完整意义上的文学生产周期并非以作家创造出一部文本为终结，而是要经过读者大众的消费，文学生产才真正完成。文学消费是文学生产过程中最后一个重要因素，文学作品有赖于作者与读者来共同完成。(2)文学消费制约着文学生产的方式和规模。文学作品最终是要被消费的，所以生产者在生产的过程中就无法忽视消费者的不同层次和要求。如文学生产者在创作的过程中注重人物塑造、情节安排、语言运用等，就是为了增强作品的可读性。(3)文学消费体现为文学生产的目的和动力。正是读者大众的文学消费需求决定和刺激着文学生产。如果脱离了读者的消费需求，文学生产就失去了目的和意义。

3. 为什么文学消费不能完全等同于一般商品消费，请述之。(厦门大学 2002 年)

答：(1)文学消费作为一般商品消费，具有商品属性，对作者、出版者、发行者以及广大读者有着重要的各具特色的作用和影响。进入 20 世纪以来，世界各国文艺发展的实践都证明了马克思关于文艺产品具有一般商品属性的论断的科学性。所以我们可以说文学消费具有一般商品消费的属性。(2)但是我们又不能将文学消费与一般商品消费完全等同起来，文学消费具有意识形态属性、认识和审美等精神属性。第一，一般物质产品主要满足人们的物质生活需要，而文学产品作为一种特殊的精神产品，主要满足人们的精神生活需要。例如同一部高雅文学作品全集，对于一位文学教授和对一位书店售货员，它的消费

价值就有很大的不同。第二，一般物质商品的交换价值是严格依据等价交换的原则进行的，而文学消费者所支付的货币往往只能与凝聚在文学产品的物质化生产过程中的劳动消耗相等价，而与其中蕴涵的作家的创造性劳动难以等价，后者的独特价值则往往难以作定量评估。第三，一般物质商品的消费是一种纯粹的价值耗损，其使用价值随着消费中的有形耗损与无形耗损，有一个必然被淘汰的过程，它们中的个别物品可能转化为文物被博物馆收藏，但绝大多数会退出消费领域。但文学产品则不然，尽管大量文学产品也存在被淘汰的可能，然而各个时代的优秀作品却有超时代性，它们以永久的艺术魅力而为历代读者所共享，伟大的经典文学名著甚至具有价值增殖性。第四，一般商品消费是名副其实的消费，而文学产品的消费不仅仅是一种商品消费，更是一种文化信息的传播与接受，并且往往具有再创造的性质，它要求消费者本人的积极参与。文学作品如果不经过消费者转化为现实的审美对象，文学消费就没有得到真正的实现。所以说，文学消费既是一般商品消费，又是特殊的精神产品消费。

4. **文学消费对文学生产的制约。**(**北京师范大学** 2003 **年**)

答：(1)文学消费决定着文学生产的最后完成文学产品的价值在文学消费才得以完成，一个完整意义上的文学生产周期并非以作家创造出一部文本为终结，而是要经过读者大众的消费，文学生产才真正完成。文学消费是文学生产过程中最后一个重要因素，文学作品有赖于作者与读者来共同完成。(2)文学消费制约着文学生产的方式和规模。文学作品的生产最终是要被消费的，所以生产者在生产的过程中就无法忽视消费者的不同层次和要求。如文学生产者在创作的过程中注重人物塑造、情节安排、语言运用等，就是为了增强作品的可读性。(3)文学消费体现为文学生产的目的和动力。正是读者大众的文学消费需求决定和刺激着文学生产。如果脱离了读者的消费需求，文学生产就失去了目的和意义。

5. **文学消费与接受的意识形态性质。**(**兰州大学** 2004 **年**)

答：文学消费的意识形态性质是一种客观存在，是古今中外人们所普遍认识到的，但它们的表现形式非常复杂，或隐或现，或轻或重，一般说来，在社会矛盾激化的动荡世纪，其意识形态性表现得很鲜明，而在社会矛盾缓和的情况下则表现得间接和隐蔽。说文学消费是一种意识

形态消费，并不是说文学消费本身就直接是意识形态，也并不是说文学消费等同于政治、哲学等观念的直接接受和占有。而是寓思想观念于艺术形式的结构和艺术娱乐的效果之中，往往是以潜移默化的形式影响或更新消费者的艺术感受力，进而影响其对整个世界的感受力。

6. 结合实际经验谈谈文学消费和意识形态消费的关系。（北京师范大学 2005 年）

答：(1)文学消费实为一种意识形态消费。一般来说人们在社会生活中的意识形态消费除了文学以外，还有政治、哲学、艺术等等，文学消费只是其中的一种审美意识形态消费，使人在阅读的时候获得审美的享受。我们都有这样的经历，在环境幽雅的地方，心情舒畅的读一首好诗，或是一篇好文，便会有如沐春风之感。如果文学作品本身就有宣扬某种意识形态的作用的话，那么我们在进行文学消费的同时也在进行着这种意识形态的消费。比如 18 世纪法国的启蒙文学，就宣扬着新兴资产阶级关于自由、平等、博爱等意识形态的观念。(2)文学消费的过程实质上也是某种意识形态观念再生产的过程。读者在文学欣赏和阅读的过程中，维系一定社会结构所需要的某种意识形态观念被再生产出来，并被转化为接受者的思想意识。比如中国古代的经典诗歌总集《诗经》，受到了历代统治者的推崇，虽然作品中的文学审美价值不容忽视，但其传递的“怨而不怒，哀而不伤”这类温柔敦厚的意识形态观念，更是封建统治阶级稳定社会秩序的法宝。从而在文学作品的消费中达到了意识形态再生产的目的。(3)正是因为文学消费可能直接为某种现行体制和社会结构服务，传播和再生产现行政治、经济制度所需要的意识形态，尤其是现代资产阶级通过高度商品化的现代艺术消费，销蚀了文学消费者对现行制度的历史性思考，瓦解了文学消费者变革现实、改造世界的要求。所以我们更是要在马克思文艺理论思想的指导下理性地看待文学消费和意识形态消费，树立科学的文学消费观。

7. 文学消费与文学接受的区别，在互联网和电视电影冲击下，文学消费有什么新的特点？（大意）（湖南大学 2005 年）

答：文学消费已经包含了文学接受的内容，但是二者的含义并不完全相同。(1)文学消费既指未含阅读活动的购买、占有文学产品的物质消费行为，又包括阅读、欣赏作品的精神消费活动，具有文学消费

和精神消费的二重性。而文学接受则专指审美文化范围内阅读和欣赏文学作品，纯属一种精神文化范围内的活动。(2)文学消费既包括阅读行为，也包括未含阅读活动的消费行为；而文学接受则一定是一种阅读或欣赏的精神活动。比如有的人买书并不是为了阅读，而是为了收藏、摆设或显示某种品味、身份；或者投资购买某一种罕见的版本，还有出于对美好东西的嗜好而购买。购买、拥有而未曾进入阅读属于文学消费行为，不能称之为文学接受活动。文学接受则需要精神消费能力，是为欣赏而阅读。所以说文学接受活动只是对进入了具体的文学阅读过程的读者而言的。(3)文学消费与文学接受的主客观条件不同。它们的主客观条件是各有侧重的，主观条件方面，文学消费要求文学消费者具备必要的文化知识、阅读能力、消费心理和经济能力、闲暇时间等；而文学接受除了以上的条件外，更强调接受者的个性、气质、人生观、文化修养、审美趣味、期待视野和阅读心境等。客观条件方面，文学接受则主要指接受的文本以及接受者所处的历史时代背景等。

在互联网和电视电影的冲击下，文学消费所具有的新特点有：(1)文学消费方式的多样化。在互联网和电视电影的影响下文学消费更趋向了普及，消费者不用面对单一的纸质媒体，而是可以选择视听和网络等多种消费方式。(2)文学消费种类和时空的扩展。消费者可以选择自己喜爱的方式以及此时能够选择的方式进行文学消费，而互联网络甚至使文学资源共享和奇缺的文学阅读变成了可能。(3)消费对文学生产有了更直接的反馈作用。通过网络的点击率或者电视节目的收视率、电影的票房，文学生产者就能清晰地掌握消费者的兴趣取向，从而生产出更喜闻乐见的作品。



第十五章 文学接受过程

一 本章要点

基本概念	文学接受 期待视野 接受心境 隐含的读者 正误与反误 共鸣 净化 领悟 延留
基本原理	文学接受的发生 文学接受的发展 文学接受的高潮

二 本章精讲

1. 读者的文学接受过程，大致可分为发生、发展与高潮这样三个阶段。

2. 文学接受的发生是读者对文本的阅读，它建立在读者特定阅读经验期待视野的基础上，在特定接受动机的支配下，在特定接受心境的影响下展开的。

3. 在具体的文学阅读中，这种期待视野主要呈现为文体期待、形象期待与意蕴期待这样三个层次。

4. 期待视野作为接受美学的一个术语，最早由社会学家曼海姆和哲学家波普尔提出，由德国文学理论家姚斯首先将这个术语引入他的接受美学的理论之中。接受美学认为，在作家、作品和读者这三角关系之中，读者并不是被动因素，不是单纯作出反应的环节。读者在阅读过程中具有一种主动的态度，参与创造文学作品，甚至创造文学的历史。读者的主动在三个方面体现出来：第一，在接受活动开始之前，读者已有自己特定的“期待视野”。这是一种“对每部作品的独特的意向”。第二，读者对作品意义的理解与阐释。第三，读者的想象性再创造。其中第一个方面发生在阅读之前，而第二、第三个方面则发生在对具体文学作品的阅读欣赏过程之中。因此姚斯也认为“期待视野”

是对作品的“先入之见”。这种“先入之见”在很大程度上决定了读者在阅读过程中对作品内容和形式的取舍、基本态度以及评价。

5. 文学阅读活动中的期待视野，按其接受主体的状况划分，可以分为个人期待视野与集体期待视野。

6. 接受心境：接受心境是文学接受发生阶段的一种读者心理状况，是影响读者阅读的情绪状态。一般说来，接受心境往往有三种不同类型：一是欣悦心境；二是抑郁心境；三是虚静心境。心境的产生有多方面的原因。首先是与社会生活状况及个人境遇有关。诸如国家政治的昌盛、衰微或稳定、动乱，个人工作、事业的成功与失败，人际关系的和谐与恶化，家庭生活的和睦与失常，都会形成读者的某种情绪状态。其次，与读者的身体状况有关。如当疾病缠身、健康欠佳、疲劳过度，往往会导致抑郁心境，而当精力旺盛、身体健壮时，则易形成欣悦心境等。第三，与自然环境因素有关。比如乌云低垂、狂风湮雨时节，会使人郁闷不乐；艳阳丽日，春光明媚时节，会令人欢欣鼓舞。

7. 隐含的读者：隐含的读者是和现实的读者相对而言的，是指文本自身设定的能够把文本提供的可能性加以具体化的预想读者。也就是说，是作家预想出来的在他的作品问世之后，可能出现的或应该出现的读者，这种预想有时是自觉的，有时可能是不自觉的。

8. 文学接受的发生，实际上，也就意味着文本中隐含的读者开始向现实的读者的转化。

9. 文学接受的发展是指文学作品的具体阅读阶段。在这个过程中，读者以自己的期待视野为基础，对作品中的文本符号进行着富于个性色彩的解读与填空、交流与对话。这是文学作品用“第一文本”转化为“第二文本”，并由现实的读者实现文学接受的过程。

10. 填空：“填空说”由波兰现象学美学家罗曼·英加登提出。他认为文学作品诸层中语言层，即声音关系、词、句段的组合是不变的，但其表现的具体内容却是模糊的、不清楚的，至于思想观念更是混乱朦胧，只可意会、不可言传的。这样的作品就依靠读者自己去体会，去“填空”。德国接受美学理论家伊瑟尔进一步指出，文学文本是一个不确定的“召唤结构”。它召唤读者在其可能的范围内充分发挥再创造的才能，去丰富、补充文本。

11. 对话：德国阐释学理论家伽达默尔认为艺术存在于读者与本

文的"对话"之中，作品的意义与作者的个人体验之间没有什么关联，而是在读者与本文"对话"中生成的。"对话"不是一次性的，而是历史的、无限的，这样文学作品的意义是多重的、不确定的、变动不居的。

12. 兴味：孔子的"诗可以兴"，按朱熹的见解是"感发意志"，即读诗能激发人们的丰富的想象和联想，并进而通过想象和联想感悟体味诗中意蕴。此外，钟嵘在《诗品序》中提出的"滋味说"，唐司空图的"景外之景"、"韵外之致"、"味外之旨"等皆强调有限文字的无限意蕴和旨趣。

13. 正误与反误：在接受过程之中，读者之于作品有一种"前理解"。这种"前理解"与作者的创作的动机、作品的意蕴以及作品的艺术价值之间构成的"对话"关系是复杂的，既可能相对应，也可能相违背。前者就是所谓的"正解"，后者即"误解"。"误解"又可以分为正误和反误。正误，是指读者的理解虽然与作者的创作本意有所抵牾，但作品本身却客观上显示了读者理解的内涵，从而使得这种"误解"看上去又切合作品实际，令人信服，而这种理解也是符合客观事实的。反误是指读者自觉不自觉的对文学作品进行的穿凿附会的认知与评价，包括对作品非艺术视角的歪曲等等。

14. 文学接受的高潮：文学作品接受的高潮，实质上主要是作品经由读者阅读理解而产生的积极效果。它包括共鸣、净化、领悟、延留四个方面。共鸣，是文学接受进入高潮阶段的重要标志，是指在阅读文学作品时，读者为作品中的思想感情、理想愿望及人物的命运遭际所打动，从而形成的一种强烈的心灵感应状态。净化，是文学作品审美价值得以实现的另一重要标志，是文学接受进入高潮的又一表现。领悟，是指读者在阅读文学作品时，继共鸣和净化之后而进入的一个更高阶段，具体包括潜思默想、洞悉宇宙奥妙、体悟人生真谛、提升精神境界等状况与过程。而延留是文学接受进入高潮阶段之后的一种心理延续和留存状况，是指文学作品在造成读者的共鸣、净化和领悟之后，继续留存于脑际并使其不断回味的状况。

15. 共鸣可以分为两种情况。第一种情况是指在阅读文学作品时，读者为作品中的思想感情、理想愿望及人物命运遭际所打动，从而形成的一种强烈的心灵感应状态。另外一种状况是指不同的读者，包括不同时代、阶级和民族的读者，在阅读同一文学作品时可能产生的

大致相同的或者相近的情绪激动和审美趣味趋同现象。共鸣的产生概括地说主要有三个方面的原因。其一,是由于读者期待视野中的思想观念与作者或者作品人物的思想观念相通。其二,是读者期待视野中的情感体验与作者或者作品中人物情感经验相同或者相似。其三,是由于读者期待视野中的意志愿望与作者或作品中人物意愿的相近。

16. 文学接受活动中的共鸣,是文学作品自身价值实现的重要途径,也就是说,文学作品,只有通过引起众多读者的共鸣,才能真正发挥认识、教育、审美之类的社会作用。

17. 净化:净化一语,最早见于亚里士多德的《政治学》。亚里士多德在论述音乐的作用时指出:"某些人特别容易受某种情绪的影响,他们也可以在不同程度上受到音乐的激动,受到净化,因而心理感到一种轻松舒畅的快感。因此,具有净化作用的歌曲可以产生一种无害的快感。"概括地说,净化就是读者通过阅读作品而达到的一种"去除杂念,趋向崇高"的自我教育的效果。这种净化的作用主要表现在两个方面:其一,读者可以进入某种虚幻的艺术境界,因而暂时忘却世俗的困扰和人生的烦恼,维持心灵的平衡。其二,由于作品中某些情感力量的震撼,使读者的某种情绪得以宣泄,使畸形的心态得以矫正,使扭曲的人格得以纯正。从内在联系来看,文学接受活动中的净化,实质上是共鸣的进一步发展,是读者为作品中的情感打动之后,所实现的一种人格提升。

18. "兴观群怨"说:这是孔子文学的社会作用的一个著名论述。原句是:"小子何莫学乎诗?诗可以兴,可以观,可以群,可以怨。迩之事父,远之事君,多识于鸟兽草木之名。""兴"可以理解为用比兴的手法创造生动感人并包含着某种普遍道理的艺术形象,从而感染读者的情绪,激发读者的意志,使读者兴奋激动并从诗中受到教育,即文学的审美教育作用。"观"是指诗歌或者说文学可以反映社会生活,读者通过阅读文学作品可以了解社会的风俗习惯,考察政治的得失,即文学的认识作用。"群"是指文学作品可以使广大的接受者相互交流,沟通情感,互相学习,共同提高,即文学的交流作用。"怨"在这里主要是指"怨刺上政",即批评和指责当权者在政治方面的得失,指文学的社会批判作用。孔子的"兴观群怨"说总结了文学多方面的社会功能,对后世的文学理论批评以及文学创作都产生了深远的影响。

19. 钟嵘的"滋味说"：钟嵘在《诗品序》中提出了对后世影响深远的"滋味说"。即认为"诗之至也"，应"文已尽而意有余"，使"味之者无极，闻之者动心"，而不是"理过其辞，淡乎寡味"。"味诗"只能是感悟的，主观的，而不是客观的，论理的。所以"诗之味"亦只能"差非定制"。

20. 审美心理结构：接受者原有的文学知识、审美趣味以及阅读过的作品所构成的比较稳定的心理图式。

21. 召唤结构：这是由德国接受美学家伊瑟尔提出的观点。读者感受到的艺术品以及其中所包含的艺术形象，是读者的主观因素和作品的客观结构互动互应、共同"创作"的结果。原作品因创作者的精心设计、创造，为读者、欣赏者的"参与"、"创造"提供了一个联想的框架、结构。在这个框架、结构系统中，作者给读者提供了许多具有某种倾向性的形式"路标"，引导读者朝这个方向而不是那个方向去联想、填充。但作者留下的这些具有"向导"意义的东西并不是具体的，它不直接指向某物，具有很大的不确定性和意义空白点，留待读者通过自我审美经验的唤起而去填补、充实。艺术作品的这种潜在的"阅读再创造"可能性，构成了读者艺术欣赏活动的基础，那个充满空白点、诱导读者去参与创造的艺术原始结构，接受美学家称之为"召唤结构"。

22."象外之象"和"味外之旨"都是司空图在钟嵘"滋味说"的基础上提出的观点。"象外之象"第一个"象"则是指诗境具体描写的实象与实景，第二个"象"则是指由眼前实景联想到的不尽的虚景。这种景可望而却又不可及，朦胧模糊，扑朔迷离，美妙的诗境正在于此。"味外之旨"则是说诗境的意旨既有境中的表层之意，也有境外联想等多重意旨，而诗歌的意境更重要的则是对境外之意的把握。

23."第二文本"：接受美学认为，"未经过读者阅读的作品只能是第一文本；经过读者阅读后的作品才是第二文本。""第二文本"是"经过了读者主观的润色、加工与改造，渗透着读者的思想感情。"

24. 伽达默尔(1900—2002)，德国著名哲学家、美学家。曾经在马堡大学、法兰克福大学、海德堡大学任教。主要著作有《柏拉图的辩证伦理学》、《歌德与哲学》、《黑格尔的辩证法》、《真理与方法》等。伽达默尔是现代解释学的主要代表人物，是文艺解释学的主要创建者。其文艺解释学是以哲学解释学为基础，是对其哲学解释学的具体运用。

其核心观点是:“理解”并非传统解释学所说的那样是一种类似于达到科学认识的方法,而是真理的发生方式。解释者的视野和被解释者的视野会互相交加,形成“视野交融”。而文学作品的意义正是由读者经验与文本内容的“交融”而建构起来的。这种“交融”的模式就相当于“对话”解释本身必须以语言的方式进行,而语言本身是不充分、不完全的,因此解释过程中需要对话与交流。而文学作品的意义也就有了无限生成的可能性。因此,伽达默尔说:“艺术的经验在我本人的哲学解释学起着决定性的、甚至是左右全局的决定性的作用。它使理解的本质问题获得了恰当的尺度,并使免于把理解误以为那种君临一切的决定性解决方式,那种权力欲的形式。”

25. 姚斯是接受美学的主要代表人物之一,同时也是康士坦茨学派的创始人之一,任德国康士坦茨大学的教师。他的主要论著是《文学史作为向文学理论的挑战》、《艺术史和实用主义史》、《风格理论和中世纪文学》、《审美经验小辩》、《审美经验与文学解释学》、《在阅读视野变化中的诗歌文本》等。

26. 伊瑟尔是接受美学的另一代表人物,德国著名的美学家、文学理论家,康士坦茨大学的教师。其主要著作有《文本的召唤结构》、《隐在读者》、《阅读行为》等。

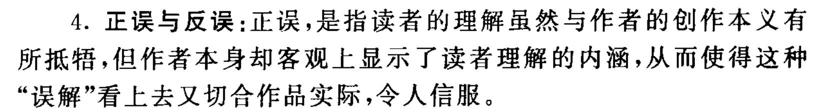
三 名词解释

1. **期待视野**:在文学阅读之前及阅读过程中,作为接受主体的读者,基于个人和社会的复杂原因,心理上往往会有既成的指向与观念结构。读者的这种据阅读文本的既成心理图式,叫做阅读经验期待视野,简称期待视野。

2. **接受心境**:在现实生活中,人们总处于一定的情绪状态。在文学阅读活动开始时,这种生活中的情绪状态不可能截然中断,会伴随读者进入阅读过程,影响阅读效果。读者的这种影响阅读的情绪状态,就叫接受心境。

3. **隐含的读者**:所谓“隐含的读者”是相对于现实读者而言的,是指作家本人设定的能够把文本加以具体化的预想读者。也就是说,是作家预想出来的他的作品问世之后,可能出现的或者应该出现的读者。这种预想有时可能是自觉的,有时可能是不自觉的。





4. **正误与反误**:正误,是指读者的理解虽然与作者的创作本义有所抵牾,但作者本身却客观上显示了读者理解的内涵,从而使得这种“误解”看上去又切合作品实际,令人信服。

反误,是指读者自觉不自觉地对文学作品进行的穿凿附会的认知与评价,包括对作品非艺术视角的歪曲等等。

5. **共鸣**:是文学接受进入高级阶段的一个标志,指的是:在阅读文学作品时,读者为作品中的思想感情,理想愿望及人物的命运遭际所打动,从而形成一种强烈的心灵感应状态。

6. **净化**:净化就是指读者在阅读文学作品时,继共鸣之后而不由自主的达到的调节精神、排遣情绪、去除杂念和提升人格的状态。概括地说,所谓“净化”就是读者通过阅读作品而达到的一种“杂念去除,趋向崇高”的自我教育效果。

7. **领悟**:是指读者在阅读文学作品时,继共鸣和净化之后而进入的一个更高阶段,具体包括潜思默想、洞悉宇宙奥妙、体悟人生真谛、提升精神境界等状况与过程。

8. **延留**:所谓延留是指文学接受进入高潮阶段之后的一种心理延续和留存状况,是指文学作品在造成读者的共鸣、净化和领悟之后,继续留存于脑际并不断回味的状况。

四 问答题详解

1. 读者的阅读期待视野是怎么形成的?

答:阅读期待视野的形成主要有以下三个方面的因素:(1)是由生活实践和文化教养形成的世界观和人生观,即读者在长期的社会生活中形成的审美趣味、情感倾向、人生追求、政治态度等等。这些都会影响读者期待视野的形成。(2)是由一定的文学艺术素养,即读者对各种文学体裁、文学发展史、文学发展状况、文学自身的技巧、手法、创作、规律艺术特征的熟悉和了解。只有在这些知识的基础上,才能形成与之相关的文体期待、形象期待、意蕴期待等等。(3)是特定的生理机制,即读者的性别、年龄、气质类型等生理特征,所有这些也会影响读者的期待视野。从总体上来看,正是这些源于世界观、人生观、文学艺术素养和特定生理机制的先在欲求、先在经验,逐渐形成了读者阅读活动中的某些心理图式,即期待视野。

2. 如何理解期待视野?

答:期待视野作为接受美学的一个术语,最早由社会学家曼海姆和哲学家波普尔提出,由德国文学理论家姚斯首先将这个术语引入他的接受美学的理论之中。接受美学认为,在作家、作品和读者这三角关系之中,读者并不是被动因素,不是单纯作出反应的环节。读者在阅读过程中具有一种主动的态度,参与创造文学作品,甚至创造文学的历史。读者的主动在三个方面体现出来:(1)在接受活动开始之前,读者已有自己特定的"期待视野"。这是一种"对每部作品的独特的意向"。(2)读者对作品意义的理解与阐释。(3)读者的想象性再创造。其中第一个方面发生在阅读之前,而第二、第三个方面则发生在对具体文学作品的阅读欣赏过程之中。因此姚斯也认为"期待视野"是对作品的"先入之见"。这种"先入之见"在很大程度上决定了读者在阅读过程中对作品内容和形式的取舍、基本态度以及评价。

"期待视野"作为中介,它一方面可以使读者利用"期待视野"所形成的对作品文体、形象、意蕴的期待更好的理解文学作品。另一方面,作者为了帮助读者更好的理解文学作品也往往利用这一中介来表明或者暗示作品某方面的意图和含义。例如契诃夫的小说《公务员之死》中力图唤起人们对小人物的"期待视野"。鲁迅的《少年闰土》中对一个还未受到生活压迫的少年的期待。所有这些都表明文学艺术作品之间是相关的。看似没有任何联系的文学作品正是由于读者和批评家的"期待视野"才决定了他们对作品的褒贬和接受方面的特征,而接受的结果又会反馈给作者,或者影响到其他作者甚至后起的作者,对他们的创作产生某种制约,各个孤立的文学作品之间就取得了密切的关系。

"期待视野"这个概念不仅是横向的起中介的作用,而且也会随着时代的发展而变化。当既定的"期待视野"与一部新作品不一致时,就产生了一种所谓审美的距离,这是一种打破平衡的情况,审美距离的克服,则是新平衡的建立。旧的平衡不断打破,新的平衡不断建立,就形成了"期待视野"的变化。姚斯将这一过程称为"视野改变"。由于读者的"视野改变"可以反馈给作者,也由于作者必须阅读其他人的作品而成为一个读者,因此,这种改变必然会引起文学风貌的变化。根据这个原理,姚斯把文学史说成是"读者的文学史",读者"对作品接受的历史",或文学作品"效果自身的历史"。"期待视野"的观点总体来



说重视读者在文学活动中的地位，打破了传统的文学史以描述作家作品为中心的思路，有着其积极的意义。而我们对这种观点的接受就应该运用历史唯物主义立场、观点和方法，批判地吸收其合理因素。

3. **文学接受的主要动机是什么？**

答：由于期待视野不同以及期待视野自身的发展变化，在文学接受活动中，不同读者的接受动机是不一样的。主要有五种，它们是：审美动机、求知动机、受教动机、批评动机和借鉴动机。审美动机即人们通常所说的怡情悦性的娱乐动机。是读者通过接受文学作品而获得情感愉悦、心情舒畅并使人感到自由、轻松、平衡、协调的阅读期待。求知动机是人们力图通过发现历史规律、社会本质、熟悉人类某种生活状态，了解各类知识的动机。受教动机是人们通过作品中的故事情节、人物形象、思想感情，得到人生启迪、道德教育、精神鼓舞的动机。批评动机主要是表现在从事文学研究、文学批评、文学教育的专业工作者之间，更专注于把握作品的内涵，分析作品的意义，探讨艺术创作的规律，以期对文学作品进行科学的评价。借鉴动机是指作家，尤其是初学者通过阅读文学作品，模仿借鉴他人的艺术技巧，提高自己的创作质量的动机。

4. **如何理解接受心境？**

答：接受心境，是文学接受发生阶段的一种读者心理状况，是影响读者阅读的情绪状态。一般说来，接受心境往往有三种不同类型：一是欣悦心境，指读者在进入阅读过程时所特有的振奋、欢快、乐观的情绪状态；二是抑郁心境，指读者在进入阅读过程时处在失意、压抑或伤感的情绪状态；三是虚静心境，这种心境超脱于二者，指读者在进入阅读过程时处在平和或淡泊的情绪状态。

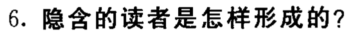
接受心境的形成，取决于多方面因素。(1)社会生活状况及个人境遇有关，如国家的昌盛或动荡。在 20 世纪 30 年代由于社会的巨大变化，中国面对内忧外患的严重危机，鲁迅作为一个关心现世的知识分子，在这种情况下就强烈呼吁知识分子要关心身边的人和事，反对闲适文学。(2)个人境遇会影响接受心境。例如，人往往在事业受挫时就希望通过一些立志的书籍来勉励自己，从中获得力量而重新站起来面对困难。(3)个人的生理状况会影响接受心境，如健康、生病或疲劳。(4)自然环境状况会影响接受心境，如炎热或寒冷、阴云笼罩或秋

高气爽等。(5)民族文化传统会影响接受心境，如中国古典文化讲究以“虚静”心境进入文学阅读过程中。

接受心境对文学接受的影响是显而易见的。中国古典诗学就十分强调以“虚静”心境去阅读文学作品。刘勰《文心雕龙·神思》说：“陶钧文思，贵在虚静，疏瀹五藏，澡雪精神”，强调在文学的创作和接受中都应进入一种平和淡泊的状态。鲁迅指出：“中国人看小说，不能用鉴赏的态度去欣赏它，却自己钻入书中，硬去充一个其中的角色。所以青年看《红楼梦》，便以宝玉、黛玉自居；而老年人看去，又多占据了贾政管束宝玉的身份，满心是利害的打算，别的什么也看不见了。”(鲁迅：《中国小说的历史变迁》,《鲁迅全集》第8卷，第350页)这里所谓“自己钻入书中，硬去充一个其中角色”,“满心是利害的打算”，即说读者不能保持虚静的心境，因而文学接受效果也就不怎么样。鲁迅要求“用鉴赏的态度去欣赏”，正意味着保持虚静的接受心境的重要。面对一部文学作品，读者只有摆脱了日常生活事务的干扰，凝神静气，虚空宁静，才能进入到文学作品的境界中去体验。否则，如果把日常生活感受直接带入阅读，就可能因沉浸在生活流程中而难以进入文学世界，或是把文学世界中的虚构物错当作生活事实本身了。文学世界毕竟是不同于日常生活世界的“另一个世界”，需要有虚静的心境才可进入。

5. 如何理解接受心境与接受效果之间的关系？

答：在现实生活中，人们总是处于一定的情绪状态中。在文学阅读活动开始时，这种活动中的情绪状态不可能截然中断，会伴随读者进入阅读过程，影响阅读效果。读者的这种影响阅读的情绪状态，就叫做接受心境。接受心境对阅读效果的影响是明显的。当读者处于欣悦的情绪状态的时候，一部平常之作，也有可能激起读者浓厚的阅读兴趣，使读者得到惬意的审美享受。当处于抑郁的心理状态时，即使面对优秀作品，也有可能因心烦意乱而难以进入其中的艺术境界，难以真正体味到其中的奥妙。接受心境之于阅读效果的影响还表现在，即使面对同一作品，由于情绪状态不同，也会导致不同的阅读境界。读者的接受心境和接受效果之间的关系是复杂的，二者是相互发生作用的。



6. 隐含的读者是怎样形成的?

答:所谓“隐含的读者”是相对于现实的读者而言的,是指作家本人设定的能够把文本加以具体化的预想读者。也就是说,是作者预想出来的他的作品问世之后,可能出现的或者应该出现的读者。这种预想有时是自觉的,有时可能是不自觉的。

其形成主要有以下三个方面的因素:作家的创作动机会决定文本中隐含读者的存在。孔子在讲诗歌作用时说过:“诗可以兴、可以观、可以群、可以怨。迩之事父,远之事君,多识于鸟兽草木之名。”“兴”可以理解为诗歌用比兴的方法创造生动感人并包含着某种普遍真理的艺术形象,从而感染读者的情绪,激发读者的意志,使之兴奋激动并从诗中受到影响和教育。简单地说就是诗歌的审美教育作用。“观”是指诗歌是社会生活的反映,读者通过阅读文学作品了解社会的风俗习尚的兴衰,考察政治的得失。也就是诗歌的认识作用。“群”是指文学作品可以使接受者沟通感情,和谐交往,相互切磋,共同提高,也就是发挥诗歌的伦理作用。“怨”主要是指“怨刺上政”,即批评、指责为政者在社会政治方面的过失,也就是发挥诗歌的社会批判作用。孔子的这种思想对中国文学有着深刻的影响。例如白居易就是秉着诗可以怨的思想,提出了自己的文论观。在其著作《与元九书》中写到:“仆志在兼济,行在独善,奉而始终之则为道,言为发明之则为诗。”白居易重视诗歌的社会批判功能,不主张歌功颂德,提倡暴露时弊,反映民间疾苦。他呼吁统治者体察民情:“惟歌生民病,愿得天子知。”显然在这里白居易所说的在特定创作动机指导下的隐含读者主要是能够读懂自己的诗歌并且能从中体察民情的统治者。作家赋予文本的思想内涵会决定隐含的读者的存在。中国古典小说《金瓶梅》在一定时期被人们误解为“淫书”。而实际上,正如清人张潮所说:“《金瓶梅》是一部衰书。”它不仅体现了封建统治集团骄奢淫逸、贪赃枉法和资本势力的冲击而日暮穷途前景,而且深刻的体现了在金钱关系下人性的扭曲,由一家写及了天下国家。正是这种深刻的思想内涵决定了《金瓶梅》的隐含的读者不应该是那些将目光只停留在其中的性描写之上的人。作家的选材及文本特征也会决定隐含的读者的存在。爱尔兰现代派小说家詹姆斯·乔伊斯,在作品中广泛运用了“意识流”手法和梦幻笔调,语言也往往晦涩难懂。在这样的文本中,隐含的读者的主体便不

可能是普通群众，而是学者型读者，这正如乔伊斯本人所宣称的：他期待的理想读者，是那些“毕生研究《尤利西斯》和《芬尼根的守夜灵》而其他什么都不做的人”。文学接受的发生，实际上也就意味着文本中隐含的读者开始向现实的读者的转化。一般说来，那些与隐含的读者相近的读者，往往最能理解文本的内涵，最易与文本之间形成交流，因此，也最有可能成为现实的读者。

7. 文学接受为什么需要填空、对话与兴味？

答：填空是指在文学作品的诸层次结构中，语言现象中的语词一声音关系是固定的，词、句、段各级语言单位的意义及组合也是不变的，而表现的客体层和图式化方面层等，则带有虚构的纯粹意向性特征，本身是迷糊的、难以明晰界说的。因此需要读者对未尽内容的想象补充，即填空。对话是指文本是一个吁请、呼唤，它渴望被理解；而读者则积极地应答，理解文本提出的问题，这就构成了对话。兴味是指读者通过阅读激发人们丰富的想象和联想，并通过想象和联想，感悟体味作品的意蕴。这三个概念虽然表述不同，但所揭示的都是文学作品阅读接受过程中的再创造特征，所指明的正是文学作品构成审美价值的固有方式和特征。

文学接受需要填空、对话和兴味的原因主要在三个方面：(1)文学作品与其他艺术作品相比，读者看到的只是抽象性文字符号的系列组合，因此只有经过读者的理解、想象、体验，才能还原为可以构成审美的形象。(2)与其他学科著作相比，文学作品主要使用的是描述性的语言，有着明显的模糊性和不确定性，没有科学著作那么准确、严格、清晰。因此文学作品的接受，只有伴随着读者在文字符号基础上展开的想象才能进行。(3)一般而言，优秀的文学作品总是“言有尽而意无穷”，充满了巨大的阐释空间，而且可以随着历史的发展而发展，因此就更需要读者自己去填空、对话和兴味。

8. 文学接受活动中为什么会产生异变？

答：一部文学作品完成之后，作家的精神创造和情感体验便凝定于某一文本。读者阅读文学作品的过程，本应是一个在特定词语序列的引导下，还原作家心目中的形象、情感体验和思想见解的过程。但实际上，由于“填空”、“对话”、“兴味”的介入，阅读过程中的彻底还原是不可能的。经由读者阅读产生的“第二文本”中，虽然包含着来自



“还原”的客体内容，但同时又充满着读者个人再创造。因此，与“第一文本”相比，“第二文本”必然是千差万别的异变产物。

异变可以表现为作品形象的异变，情感的异变和思想观念的异变。产生的原因主要有五个方面：(1)某些政治观念会导致异变。例如《关雎》作为一首反映男女爱慕之情的情歌，在封建道学家那里则成为是对“后妃之德”的赞美之歌了。(2)某些预定文化观念会导致异变。例如弗洛伊德通过引入“自我”、“本我”、“超我”的观念解析《俄狄普斯王》，从而得出的“恋母情结”的主旨。(3)文化视野会导致异变。例如由于我们缺乏必要的西方神话传说以及爱尔兰、犹太人的文化常识，就很难理解《尤里西斯》这本书。(4)个人经验会导致异变。例如一位不谙世事的少年，在解读《红楼梦》时，可能只对里面的游玩情节感兴趣，而只有到了老年经历了人生沉浮之后才能真正理解“一把心酸泪，满纸荒唐言”的含义。(5)文学欣赏能力会导致异变。一个拥有较高欣赏能力的人对于《尤里西斯》可能感觉如获至宝，而一个欣赏能力较低的读者可能会觉得味同嚼蜡。

9. **如何看待文学接受过程中的误解？**

答：文学接受过程也是读者对某一作品阅读理解的过程。由于“期待视野”的存在，读者之于作品，必然会有一种先入为主的成分，此即阐释学所指出的“前理解”。这种前理解与作者的创作动机、作品的意蕴以及作品的艺术价值之间构成的“对话”关系是复杂的，既可能相应，也可能相悖。对于前者我们称之为“正解”，后者称之为“误解”。例如《鲁滨逊漂流记》这本书，本来是体现了英国早期殖民探险的一种开拓精神，但是后来这种意义却逐渐被它的趣味性所取代，而成为了一本为广大儿童所喜欢的儿童读物。

误解又可分为“正误”与“反误”两种情况。“正误”，是指读者的理解虽然与作者的创作本义相抵触，但作品本身却客观上显示了读者理解的内涵，从而使这种“误解”看上去更符合作品的实际，令人心服。例如《金瓶梅》中的潘金莲在作者笔下无疑是一个口毒心狠，嫉妒淫荡的阴险妇人形象，而在我国现代著名作家孟超心中则是一个深受封建思想毒害的悲剧性人物。显然这种理解也是符合客观事实的。而反误则是指读者自觉不自觉的对文学作品进行的穿凿附会的认知与评价，包括对作品非艺术视角的歪曲等等。例如由于政治立场的需要，

道学家就将《关雎》这样一首优美的男女爱慕的情诗理解为歌颂"后妃之德"的诗歌。更有甚者由于解读者的穿凿附会，从而给作者带来杀身之祸。清代的文字狱就是一个典型的例证。

10. **试述期待遇挫与艺术魅力之间的关系。**

答：期待遇挫与艺术魅力总体上来看是一种相辅相成的关系。一般而言，一部较为优秀的作品往往伴随着期待遇挫。因为通常只有这样才能更好地吸引读者的兴趣，否则作品就有缺乏新意之嫌。同样如果读者完全受挫的话也同样难以使读者进入作品。

在文本阅读过程中，读者的期待视野与作品之间往往呈现三种情况：(1)完全顺应。即指作品中的人物性格、情节发展、意境指向等等，与读者期待视野中的预先测定完全一致。这种呈现方式虽然方便读者的阅读，但是很容易导致程式化、公式化的毛病。读者往往一看到开头就能猜到结局，从而丧失了阅读的兴趣。因而完全缺乏期待遇挫也是很难产生艺术魅力的。例如看到"松柏"这个题目，一般读者就会联想到松柏在极其艰难的环境中仍然能够生存的不屈服的精神。而那些以《松柏》为题的诗歌的主题也往往与此相关。(2)完全遇挫。即指文本的内涵完全超出了读者的期待视野，令人难以介入其间。比如某些过于晦涩，令人难以捉摸的"先锋诗"，某些过于随意，无迹可循的"意识流"小说等等，往往会导致这种结果。(3)既有顺向顺应又有逆向遇挫。一方面，文本不时唤起读者期待视野中的预定积累，同时又在设法不断打破读者的期待惯性，以出其不意的人物、情节或者意境牵动读者的想象。在这种阅读过程中，读者既会因有旧有经验的重温而快适，又会因期待视野得以丰富补充而欣慰。一部作品艺术成就的高低，显然与这样一种对读者期待视野丰富补充的程度，也就是超越读者期待视野的程度有关。例如萨特的短篇小说《墙》就是一篇典型的文章，小说结尾是出人意料的：伊比埃达宁死不屈，但当他坚定地选择了死时，却又奇迹般地活下来了。而他用生命保护的对象——格里，把坟墓当作最安全的地方藏身于此，但却听信伊比埃达信口胡诌而跟搜捕他的敌人撞了个满怀。这种非绝对的善恶，对读者心理的调动和激发正是这篇文章的艺术魅力所在。

11. **如何理解接受美学?**

答：接受美学是20世纪60年代初由联邦德国康士坦茨大学的五



名文学理论家创建的。它作为一种新兴的文艺理论研究方法，盛行于欧美。接受美学的代表人物是姚斯和伊瑟尔。其主要观点是：第一，文学作品是为读者阅读而创作的，它的社会意义和美学价值，只有在阅读过程中才能表现出来。一部作品即使在发生史结束以后，若未进入接受过程，那么还不能算最后完成。一部作品只有经历了接受过程，才算真正的完成。第二，读者在接受过程中不是被动的反应，而是主动的、具有推动文学创作过程的功能。因此，不能把文学过程简单地设想成作家为读者创作作品，作品对读者发生影响。还应该看到，在实际的文学过程中，读者创造作家，影响作家的创作，是推动文学创作，促进文学发展的一个决定性因素。因此，文学阅读过程就是读者对文本符号内涵的破译和潜在形象的创造性构建过程。在这样的过程开始时读者头脑中已经存在着一种"前结构"，即一种读者心理上的先行"结构图式"，也就是姚斯所说的"审美经验期待视野"。这种"审美经验期待视野"将直接读者对作品的阅读，并导致对作品的不同理解和把握。第三，文学作品的文本是一个"召唤结构"。这是伊瑟尔的观点，他认为文学文本与其他语言文本不同，它并非充分的、完全的、固定不变的，而是存在着许多意义的空白点。这些空白点则召唤着读者自己去填补。第四，文学史是作家、读者和作品三者之间的关系史，是文学被读者接受的历史，是文学接受的效果史。总体而言接受美学开拓了注重读者的作用这一新的研究领域，使人们能从新的角度去看一些基本的问题，是对文学研究的认识论和方法论的一个贡献。但对它的研究尚处于理论思维的过程中，有关学者做的实验都属尝试性的，它目前正处在多元化的发展过程之中。

五 历年真题

1. **共鸣。**(北京师范大学 1999 年)

答：共鸣：是文学接受进入高级阶段的一个标志，指的是：在阅读文学作品时，读者为作品中的思想感情，理想愿望及人物的命运遭际所打动，从而形成一种强烈的心灵感应状态。

2. **期待视野。**(北京师范大学 2001 年)

答：期待视野：在文学阅读之前及阅读过程中，作为接受主体的读者，基于个人和社会的复杂原因，心理上往往会有既成的指向与观念

结构。读者的这种据阅读文本的既成心理图式，叫做阅读经验期待视野，简称期待视野。

3. **文本和作品。**(华中师范大学 2000 年)

答：文本是指供读者阅读的包含完整意义的实际语言形态，是语言艺术作品的基本存在方式。文本是作家创作出来供读者阅读而未被阅读的语言形态。而文学作品则是指已经被读者阅读并赋予了一定读法的语言形态。

4. **隐含的读者。**(北京师范大学 2002 年，华中师范大学 2005 年)

答：隐含的读者：所谓"隐含的读者"是相对于现实读者而言的，是指作家本人设定的能够把文本加以具体化的预想读者。也就是说，是作家预想出来的，他的作品问世之后，可能出现的或者应该出现的读者。这种预想有时可能是自觉的，有时可能是不自觉的。

5. **文学接受的主要动机是什么？**(厦门大学 2002 年)

答：由于期待视野不同以及期待视野自身的发展变化，在文学接受活动中，不同读者的接受动机是不一样的。主要有五种，它们是：审美动机、求知动机、受教动机、批评动机和借鉴动机。审美动机即人们通常所说的怡情悦性的娱乐动机。是读者通过接受文学作品而获得情感愉悦、心情舒畅并使人感到自由、轻松、平衡、协调的阅读期待。求知动机是人们力图通过发现历史规律、社会本质、熟悉人类某种生活状态，了解各类知识的动机。受教动机是人们通过作品中的故事情节、人物形象、思想感情，得到人生启迪、道德教育、精神鼓舞的动机。批评动机主要是表现在从事文学研究、文学批评、文学教育的专业工作者之间，他们更专注于把握作品的内涵，分析作品的意义，探讨艺术创作的规律，以期对文学作品进行科学的评价。借鉴动机是指作家，尤其是初学写作者通过阅读文学作品，模仿借鉴他人的艺术技巧，提高自己的创作质量的动机。

6. **接受心境。**(南京师范大学 2002 年)

答：接受心境：接受心境是文学接受发生阶段的一种读者心理状况，是影响读者阅读的情绪状态。一般说来，接受心境往往有三种不同类型：一是欣悦心境，指读者在进入阅读过程时处在轻松、愉快或欢乐的情绪状态；二是抑郁心境，指读者在进入阅读过程时处在失意、压抑或伤感的情绪状态；三是虚静心境，指读者在进入阅读过程时处在

平和或淡泊的情绪状态。接受心境的形成，取决于多方面因素。第一，与社会生活状况及个人境遇有关。例如国家的昌盛或动荡，个人事业的成功或失败等。第二，个人的生理状况会影响接受心境。如当疾病缠身、健康欠佳、疲劳过度时，往往会导致抑郁心境；而当精力旺盛，身体健壮时，则易形成欣悦心境等。第三，与自然环境因素有关。比如乌云低垂、狂风湮雨时节，会使人郁闷不乐；艳阳丽日，春光明媚时节会令人欢欣鼓舞。

7. 论述你对文学接受活动中的“理解与误解”的关系的认识。（苏州大学 2003 年）

答：理解是指读者的“前理解”与作者的创作动机、作品的意蕴以及作品的艺术价值相对应。这种理解也可以称为“正解”。误解即读者的“前理解”与作者的创作动机、作品的意蕴以及作品的艺术价值相悖。在具体阅读现象中，误解又可以分为“正误”与“反误”。正误是指读者的理解虽然与作者的创作本意有所抵牾，但作品本身却客观上显示了读者内涵，从而使得这种“误解”看上去又切合作品实际，令人信服。反误是指读者自觉不自觉的对文学作品进行的穿凿附会的认知与评价，包括对作品非艺术视角的歪曲等等。

理解和误解之间的关系是相辅相成的。如果读者完全理解了作品也就意味着读者的期待视野和作品之间是完全顺应的。这样虽然方便了读者的理解，但是却缺乏新意，从而容易让读者丧失兴趣，也难以产生真正的艺术魅力。但是如果读者对作品的意图一点都不能理解，也就是我们前面提到的反误，那么就意味着读者的期待视野和作品之间是完全受挫。即作品的内容超出了读者的期待视野，从而阻断了读者的介入。这类作品即使有价值，但实现起来却困难重重。而如果理解与误解之间相辅相成，即读者的期待视野和作品之间既有顺向相应，又有逆向相挫，那么文本在不断唤起读者期待视野中的预定积累的同时，也能打破读者的期待惯性，从而更好的调动读者的想象力。而真正优秀的艺术作品也往往是通过这样的模式实现的。

8. 结合具体事例谈文学接受中的共鸣。（北京师范大学 2003 年）

答：当读者的感情经验与作品所表达的感情相通或相似时，读者就会进人心灵共鸣的境界，产生强烈的审美接受效果。读者与作品之间的这种心灵沟通，可以是全面的和细致入微的，也可以是范围有限

却又是重要的和有深度的;可以发生在读者与作者之间,也可以形成于读者与作品中某个主人公的感应关系;既是作品对读者的感染与诱发,同时又是读者对作品内涵的主动深化与再创造。《红楼梦》第二十三回《西厢记妙词通戏语,牡丹亭艳曲惊芳心》中一段描写,非常典型地说明了文学接受中的共鸣及心灵沟通的双向性:这里黛玉见宝玉去了,听见众姐妹也不在房中,自己闷闷的。正欲回房,刚走到梨香院墙角外,只听见墙内笛韵悠扬,歌声婉转,黛玉便知是那十二个女孩子演习戏文。虽未留心去听,偶然两句吹到耳朵内,明明白白一字不落道:"原来是姹紫嫣红开遍,似这般,都付与断井颓垣。"黛玉听了,倒也十分感慨缠绵,便止步侧耳细听。又唱道是:"良辰美景奈何天,赏心乐事谁家院。"听了这两句,不觉点头自叹,心下自思:"原来戏上也有好文章,可惜世人只知看戏,未必能领略其中的趣味。"想毕,又后悔不该胡想,耽误了听曲子。再听时,恰唱到:"则为你如花美眷,似水流年……"黛玉听了这两句,不觉心动神摇。又听道:"你在幽闺自怜……"等句,越发如醉如痴,站立不住,便一蹲身坐在一块山子石上,细嚼"如花美眷,似水流年"八个字的滋味。忽又想起前日见古人诗中,有"水流花谢两无情"之句,再词中又有"流水落花春去也,天上人间"之句,又兼方才所见《西厢记》中"花落水流红,闲愁万种"之句,都一时想起来,凑聚在一处。仔细忖度,不觉心痛神痴,眼中落泪。

9. **简述期待视野的基本内容。**(北京师范大学 2005 年)

答:在具体的文学阅读中,这种期待视野主要呈现为文体期待、形象期待与意蕴期待这样三个层次。第一,文体期待。文体期待即读者由文学作品的某种类型或者形式特征而引发的期待指向。这种指向意味着读者希望体味到某种文体所可能具有的特定艺术韵味和魅力。比如面对一部以再现为基本手法的长篇小说,读者往往会期待着波澜起伏的故事情节和血肉丰满的人物形象塑造;面对一首诗歌,读者会期待节奏、韵律以及某种抒情意境的出现;面对一首题为"满江红"或"蝶恋花"的词,则会期待着符合种种词牌的格律、韵味以及相关的内容等等。第二,形象期待。即读者由于作品中的某种特定形象而引发的期待指向。这种指向意味着读者希望从初次接触的形象和情景中,看到某种符合人物性格特征或者符合某种特定情绪氛围的展示与渲染。例如,当我们看到"一双丹凤眼,两弯柳叶眉,身量苗条,体格风

骚，粉面含春威不露，丹唇未启笑先闻。”（曹雪芹《红楼梦》）的描写时，自然就会期待看见一个八面玲珑、能说会道、心机深厚的凤姐的形象。同样当我们看到用“莲花”、“秋菊”、“青松”这样的词语来形容一个人的品行时，自然会期待一个刚强正义，坚忍不拔的人物形象。第三，意蕴期待。即读者对作品较为深层次的审美意味、情感境界、人生态度、思想倾向等方面的期待。实践证明，在具体的文学阅读活动中，读者总会自觉不自觉地期待着作品能够表现出切合自己意愿的审美趣味和情感境界，总会期待着作品表现出一种合乎自己理想的人生态度，流露出一种与自己相同的思想倾向等等。

10. **以下是有关《廊桥遗梦》的一些评论观点。自拟一个题目，针对其中的某个或某些论点，写一篇不少于 800 字的评论。**（华中师范大学 2000 年）

（1）“作品表现了人类精神的两极追求”；“科学文明和原始野性的冲突”；“个人要求和社会道德的冲突，情感和理智的冲突”。“给美国当代人，特别是当代的中年人提供了一片供精神返回的家园，抚慰了现代人失衡的心灵的痼疾”，“使美国读者为他们而感动”。“同时在我国的读者群中，也比较能够被接受或者认同”。

（2）“它的浪漫迷人的情调，暗合了那些对沉闷的婚姻有所不满的人们的隐秘的心理追求，同时由于它的略趋保守、伤感和悲剧结局，让观念传统的人也会产生认同”，“是一部令人激动也让人思考的小说”。

（3）作品所描写的那种“一脚门里一脚门外的爱情方式”，迎合了现代人“喜新不厌旧”，甚至贪婪到渴望“鱼与熊掌兼得”的心理。“既随和了人类的惰性，也满足了人类妻妾成群的自豪感和被爱情激活的新鲜感”。

（4）《廊桥遗梦》是一部“煽情”而“媚俗”的小说，用煽情的爱情描写来取悦于读者，用诗化语言来包装一个爱情的神话，用制造的真实来感动读者，用反媚俗的姿态取悦世俗，作者“把才能用在了一个廉价的浪漫的故事上”。

答：《廊桥遗梦》反映人类千百年来一直都在情感与理智的纠缠中挣扎。早在古希腊时期人们一面白日在朝拜日神，一面又在月色下与酒神狂欢。而《廊桥遗梦》正是在特定的历史时期，特定的背景下构建了一座沟通人类理智与情感的别致小桥，从而打动了成千上万的中西

方读者，获得了他们的认同。

《廊桥遗梦》原名是《麦迪逊乡的桥》。从这个题目就反映了作者的创作意图。桥作为一种交通的沟通工具，在这里不仅指向了整个时代背景，也指向了人物内在的心理世界。

《廊桥遗梦》的创作时代正是美国经济、科学、信息高度发展的时期。高度发达的现代工业带来了更加精细的社会分工，生存竞争迫使人们全力以赴的工作、赚钱。人们的活动空间似乎越来越小，经济压力使人际关系也日益紧张。正是在这种经济背景下，美国社会也出现了普遍的焦虑和怀疑情绪。张扬个性的“嬉皮士”受到了广泛的欢迎，各种新宗教和邪教大量兴起。美国作家福克纳的《喧嚣和骚动》正好形象的概括了美国在当时历史环境下的情绪。而小说的作者正是深刻的体会了美国当时的社会氛围，因而通过这本小说，希望以麦迪逊的乡村田园生活和古老的廊桥，即一种自然的人生去救治美国的都市文明病。重新燃起他们被现代文明折磨殆尽的生命的激情。乡村田园和古老的廊桥正是一条通往昔日“美好时代”的一座桥。而小说的男女主人公更是通往各自内心和人生目标的一座“桥”。女主人公弗朗西丝卡在意大利渡过了青少年时代，南欧明媚的阳光和独特的民俗风情铸造着她浪漫热情的天性。年轻时她还曾经随一位艺术教授在那不勒斯地下娱乐区初尝情爱的甜蜜。二战结束时被美国物质文明所吸引，她跟随美国大兵理查德来到衣阿华州，成为一个农妇。年复一年机械运行的农庄生活是那样单调而乏味，注重实际的美国文明时尚使她感到一种压抑，高度商业社会中人间真情的匮乏，都使她时时坐在门廊的秋千上翘盼着一种不可知的新鲜和刺激。而男主人公罗伯特则是一个现代社会的悲剧性的矛盾体。他作为一名摄影师享受着现代文明的成果，但是在他内心深处，却排斥着这种都市文明。他孤傲独立，沉迷于自我心境的构造。他的生命热情只为漂泊中那些“紫烟”、“公路”、“过道”、“行脚僧”、“印度”等神秘意象所点燃。而这样两个人物的相遇后所爆发的爱情的火花，正是因为他们各自在对方的眼中找到了生命的激情。弗朗西丝卡在罗伯特身上找到了她少女时代的梦幻，而罗伯特则在弗朗西丝卡身上找到了一种精神的归宿，二者彼此在对方身上看见了各自追求自我幸福的“桥”。然而小说却没有停留在他们这座由情感构筑的精致的小桥上。小说在二者情感交融



的时刻又让他们归于了现实。而这种理智和情感的交锋，宁愿说是作者的一种高明，不如说是体现了作者本身对理智与情感的困惑。而正是对这种困惑的展示，也才为一个情节简单的故事赢得了更为广泛的认同感。

11. **诗无达诂。**（**华中师范大学** 2005 **年**）

答：诗无达诂：其本意是“寻章”、“摘句”的意思，其比较广泛的解释是指诗歌乃至其他文学作品，没有什么确定不变、唯一正确的意义，寻找这个意义既不可能，也没有必要，读者完全可以“随其性情浅深高下，各有会心”（沈德潜《唐诗别裁·凡例》）。

12. **什么是期待视野？它有哪几个层次？**（**湖南大学** 2005 **年**）

答：期待视野，是文学接受的发生阶段特有的一种读者心理状况，是读者的一种据以阅读文本的既成心理图式。在一般情况下，读者在准备进入阅读时，总是带有这种期待视野。具体说来，期待视野包含三个层次：文体期待、形象期待与意蕴期待。文体期待是读者由文学作品的形式因素引发的对这种形式组织的心理期待。这种期待往往是由文学作品的形式因素引发的，并且会产生对这种形式因素的进一步期待。例如，在阅读一首诗时，读者会由这首诗的诗歌体裁提示，而期待着它特有的节奏和韵律；在阅读一部小说时，则会由小说体裁提示而期待它特有的故事等。形象期待是读者由文学作品的形象因素引发的对这种形象系统的心理期待。这种形象系统包括语言形象、人物形象、自然形象、人文形象、环境形象和内心形象等。从鲁迅的《少年闰土》的标题，读者就可能会期待着读到闰土这一人物形象，而随着小说描写的进展，读者会进而产生对这个人物形象的整体的期待；从海明威的《老人与海》标题，读者也会猜想出小说在描写一位老人的形象，从而对这一形象整体充满期待。意蕴期待是读者由文学作品的深层意蕴因素引发的对这种意蕴世界的心理期待。这种意蕴世界通常指蕴涵在作品深层的既难以言说又充满吸引力的人生态度、审美境界和审美意味等终极意义。

第十六章　文学批评

一　本章要点

基本概念	文学批评　文学批评的标准　文学批评的思想标准和艺术标准　文学批评模式　伦理道德批评　社会历史批评　审美批评　心理学批评　语言学批评　文化批评
基本原理	文学批评的价值取向 文学批评的模式 文学批评的实践

二　本章精讲

1. 文学批评作为文学理论的重要内容和文学活动的重要组成部分,是批评主体按照一定的理论思想和批评标准,对批评对象进行分析、鉴别、阐释、判断的理性活动,表达批评主体的立场观点和价值取向。常见的批评模式有:伦理批评、社会历史批评、审美批评、心理批评、语言批评等。

2. 文学批评作为意识形态评价:文学批评是以文学作品为中心而兼及一切文学作品和各种文学现象的理性分析、评价和判断,这已经充分表明了它作为意识形态评价的普遍社会属性。这种社会属性从根本上来说体现在二个方面:第一,从对象上来看,作为主要对象的文学作品,不论是诗歌还是散文、小说、戏剧,都是精神创造的产物,都是一种意识形态话语。第二,从文学批评的效能来看,文学批评也表现为一种意识形态评价。这种效能的意识形态性主要体现在三个方面。首先,文学批评是一种与一定社会意识形态深刻联系的批评话语。其次,文学批评通过对文学思潮、文学运动的评估,对文学批评自身的检讨,以及对其他文学现象的衡定,也表现出它作为意识形态评价的效能。最后,文学批评作为意识形态评价的效用,还表现在它通过这种

评价所确定的价值取向影响和造就文学新人，扶持有利于确立一定意识形态领导地位的创作和批评队伍，特别要使批评者成为具有一定权威的人，以尽可能发挥其在意识形态评价上的作用。

3. 文学批评作为意识形态评价不能不具有鲜明的倾向性。

4. 马克思主义文学批评提出的美学的观点和历史的观点是文学批评中具有宏观视野的一种原则和方法论。它们曾被恩格斯称为文学批评的最高标准。

5. 思想标准的三个基本点是：是否具有高度的真实性；是否具有进步的倾向性；是否具有积极健康的情感性。

6. 意蕴标准的两个基本着眼点：一是要看其是否深刻，二是要看其是否丰富。

7. 伦理道德批评：按照批评标准的审美、思想二分法，道德批评属于思想批评的范畴，思想批评分为政治思想批评、伦理思想批评、社会思想批评、哲学思想批评、宗教思想批评等若干方面，其中政治思想批评是最重要的方面，但是伦理思想批评也占极为重要的地位。道德批评也即伦理思想批评，它是对文学作品渗透出来的伦理立场的研究和批判，看它体现了进步的伦理意识还是落后的伦理意识，这个伦理意识是有利于人类的自由解放还是阻碍了人类的自由解放。

8. 社会历史批评：社会历史批评的理论特征主要体现是强调文学对社会生活的依赖关系，认为文学不是凭空创造的，而是一定社会历史条件的产物。这种观点从亚里士多德的“模仿说”到丹纳的“三因素”说，社会历史批评一直强调文学的盛衰和发展的根源存在于社会历史之中，是社会诸要素推动或者妨害了文学的发展。同时文学和生活的关系也是相互的，文学来源于生活，同时也可以对生活施加影响，可以介入生活，并在特定时期担负起启蒙和匡正时弊的任务。社会历史批评有其自身的评价尺度，它们是：真实性、倾向性和社会效果。由于社会历史批评坚持文学是生活的反映，努力在“作品”和“现实”之间寻找对应关系，因此文学是否真实的反映了社会生活就成了社会历史批评评判作品的首要尺度。所谓真实性是指文学作品所展示的社会生活画面，所塑造的艺术形象和社会现实生活的实际情况的符合程度，它是作家的真实感情、读者的真实感受与艺术形象的真实的统一。在社会历史批评看来，文学的真实性与倾向性是联系在一起的，文学

从来不是一种无倾向、纯客观的文本,必须有作家主体性加入。只有深刻地揭示特定历史时期现实生活的某些本质方面,展示社会生活发展趋势的作品,才具有真实性。因此,文学既然作为对一定社会意识形态的反映,而文学批评作为意识形态评价就不能不具有鲜明的倾向性。文学的社会效果是社会历史批评的又一重要尺度,这与社会历史批评对文学社会功能的强调分不开。文学来源于社会生活,文学也对社会生活发挥作用,从某种意义上说甚至可以创造生活。

9. 审美批评:审美批评往往着眼于文学作品的美的构造及其审美价值,着重强调作品的“畅神”“移情”效果和娱乐、愉悦作用,把文学作品看作是在真善基础上又超越了真善因而是“超功利”的一种审美对象。认为美是文学的本质定性之一。审美批评在西方流派众多,很难找到比较共同的术语,而在中国比较有影响的审美批评说是“滋味”、“妙悟”、“空灵”、“神韵”之类。

10. 心理学批评:心理批评指运用心理学的观点、理论、方法对文学艺术现象进行研究、评述的一种批评流派。文学艺术现象始终是人类精神活动、心灵活动的过程和结果,体现了人生和人性的丰富内涵,而这些恰恰又是心理学始终关注的对象。正因为这样,从心理学的意义上探讨文学艺术的奥秘,从来都是一个引人入胜的课题。它们共同的特征是:用现代心理学分析作品人物的心理,竭力探求作品的真实意图,即作者的创作心理、意识和无意识,再转而对作品为什么要用这样的形式技巧与语言符号做出解释。其派别之一的弗洛伊德的精神分析批评重在挖掘人物的性本能及其与作家的关系。格式塔心理批评侧重文学的整体完型结构的评价。

11. 语言学批评:语言学批评是伴随着20世纪西方哲学与美学界发生的一次语言学转向,以语言问题来取代原来的理性问题的批评模式。它的出现与语言学本身的发展和哲学的语言学转向是密不可分的。包括俄国形式主义批评、英美新批评、法国结构主义批评等派别。他们的共同特征是:认为文学作品是一个独立自主体,是一种有组织的符号结构。它强调作品的意图只需从其内部去寻找,语言的语境、语义、能指性、信息作用是构成形象、形成结构的重要因素。它推崇文学文本的独立自主性,强调批评的“客观性”。将文学文本视为一个有着自身结构而与社会、作家以及读者没有关系的存在,坚决反对将现



实或者作家作为解释文学作品的起点，强调文学批评应以文本为中心。与此同时，语言学批评注意突出语言的本体论地位。以文本为本，尤其以语言为本成为语言学批评的又一特征。

12. 文化批评：文化批评是一种从文化的角度来看待文学艺术的批评模式，它也可以称之为文化研究。文化批评的出现是与20世纪出现的俄国形式主义、英美新批评、结构主义等各种文本批评的“向内转”趋势相对应的强调对作品的研究和作品之外的社会文化联系起来的“向外转”的趋势的表现。其主要代表有德国的法兰克福学派、英国的文化研究等等。文化批评作为一种批评模式，其主要特征有三个方面：其一，注重探讨文学文本与社会生活之间的广泛联系。其二是，文化批评立足于一个广阔的空间进行批评活动。其三，文化批评在整体上虽然具有“向外转”的趋势，但是它又不同于传统的社会历史批评将目光局限在具体文学作品作为理论的例证，相反它吸收了语言学批评、审美批评、心理学批评的许多方法，进一步探讨文学文本在具体社会语境下的深层内涵。

13. 印象性批评：感想式的鉴赏式的批评。强调批评中主体意识的作用，重视批评家在阅读过程中的自我体验和自我发现。突出批评家的直觉和个人感受，排斥批评中的理性因素，而直觉的介入则使其批评见解获得某种生动性和尖锐性，从而增加了批评的活力。但是也正是因为过分强调印象，夸大批评的主观方面，因而产生了否定文学作品客观性的倾向。而这也是在具体运用中需要注意的方面。

14. 英美新批评派批评：英美新批评派是20世纪20至50年代兴起的一个影响较大的批评流派，它得名于美国约·兰塞姆所著论文集《新批评》(1941)。这部文集赞扬托·斯·艾略特等人的批评见解和以文字分析为主的批评方法，称之为“新批评”，以区别于19世纪以来学院派的传统的批评。他们认为文学在本质上是一种特殊的语言形式，批评的任务是对作品的文字进行分析，探究各个部分之间的相互作用和隐秘的关系，称为“字义分析”。象征主义为他们提供了美学理论，字义分析是他们进行评论的具体方法。主张作品中心论，注重形式与文本的研究与批评，倡导“细读法”。

15.“性灵说”：性灵说的核心是强调诗歌创作要直接抒发诗人的心灵，表现真情实感，认为诗歌的本质即是表达感情的，是人的感情的

自然流露。袁宏道曾说好诗应当“情真而语直”(《陶孝若枕中呓引》),“非从自己胸臆流出,不肯下笔”(《序小修诗》)。袁枚所说的“性灵”,在绝大多数地方,乃是“性情”的同义语。他说:“诗者,人之性情也。”“凡诗之传者,都是性灵,不关堆垛”(《随园诗话》)。又说“诗难其真也,有性情而后真”(《随园诗话》),“诗者,心之声也,性情所流露者也”(《随园尺牍·答何水部》)。认为诗是由情所生的,性情的真实自然表露才是诗的本质之所在。

16. 曹丕《典论·论文》:曹丕字子桓,曹操次子。建安二十五年(220年)代汉立魏,史称魏文帝。《典论》一书为曹丕所精心结撰,全书已佚,《论文》便是佚文中的一篇。《典论》,按作者原意即是讨论各种文体的法则,但是《论文》这一篇,既讨论文体,也评论作家;既阐发文气、才性之论,也高扬文学的文化价值和社会作用,是中国文学史上现存的第一篇文学理论专论。它从贬低“文人相轻”,推崇“审己度人”入手,借助对建安七子创作风格及个性的分析,提出了“文本同而末异”、“文以气为主”、“文章经国之大业”等重要的理论观点。

17. 刘勰《文心雕龙》:刘勰,字彦和,身处南北朝时期,这是儒释道三教合流的典型时期。其著作《文心雕龙》体大精深,自成体系,在中国文论史上最为显著的特征就是以“论”的方式谈论文学理论问题。《文心雕龙》的理论体系是由“文之枢纽”、“论文叙笔”、“割情析采”三大部分构成,并且它还成功的吸收了儒释道文化的思想精华,以自己的理论建树体现出三教合一的文化趋势。

三 名词解释

1. **文学批评**:文学批评作为文学理论的重要内容和文学活动的重要组成部分,是以一定的文学理论、文学观念为指导思想,以现实的文学欣赏为基础,以批评家所面对的当代各种具体的文学现象为主要对象的研究活动。它的目的是对具体的文学现象作出判断、评价,指出其在艺术上思想上的优劣,并指出其原因;发现所研究作家作品的独特之处,确定其在具体的文学进程中的地位;探究正在形成、扩展中的文学思潮并确定其性质,分析其在文学发展中的作用和影响。

2. **文学批评的标准**:任何文学批评都是有标准的,具体地说,文学批评标准是一定时代,一定阶级的人们据以分析、评价和判断文学作

品有无价值和价值大小的尺度和准绳。因而文学批评的标准也是不断发展变化的。我们所熟悉的马克思的文学批评标准也是在历史发展的过程中形成的。

3. **文学批评的思想标准和艺术标准**:马克思文学批评的标准包括了思想标准和艺术标准。思想标准是衡量文学作品思想性正误弱强的尺度,艺术标准是衡量文学作品艺术性高低优劣的准绳。文学作品的思想性是指作品题材、主题或者形象、意蕴所显示出来的社会、政治、道德、哲学、宗教等等意识形态观点及其所产生的思想力量。艺术标准是用来评价作品艺术性的。所谓艺术性是指作家的艺术才情、气质、修养、创作能力等因素在其所创造的作品中所显示出来的艺术魅力及其所达到的艺术水平。

4. **文学批评模式**:是文学批评的一种由特定理论背景产生的批评视角、读解方式和行文风格形成的相对稳定的"大法"而不是"定法"。大体而言,以 20 世纪为界,之前出现的传统的批评模式主要有伦理道德批评、社会历史批评和审美批评。20 世纪之后的现代批评模式主要有心理学批评、语言学批评和文化批评。

5. **伦理道德批评**:又称道德批评,它以一定的道德标准和伦理关系为规范,以善恶为基本范畴,着重对文学的道德意义进行阐释与评价,实现作品的伦理价值和道德教化作用。特点有三:第一,它具有历史的长久性。第二,它使用的道德标准具有不同阶级、不同时代、不同民族的多样性。第三,不同的评价结果具有差异性乃至对抗性。道德批评的不足在于往往只强调作品的道德内容,而忽略艺术的灵性与创造性。

6. **社会历史批评**:又称社会批评,它强调文学与社会生活的关系,认为文学为一定社会历史所形成,文学是生活的再现,其价值主要在于社会认识功能与历史意义。其基本原则在于总是将作品与其产生的时代历史及作家的生活经历联系起来进行分析、阐释与评价。社会历史批评源远流长,其理论奠基人是 19 世纪末的意大利人维柯,后来法国的丹纳提出了种族、环境、时代三元说,更确立了社会批评的地位。中国古时义理、辞章、考据批评也属于社会批评。

7. **审美批评**:审美批评往往着眼于文学作品的美的构造及其审美价值,着重强调作品的"畅神"、"移情"效果和娱乐、愉悦作用,把文学作品看作是在真善基础上又超越了真善的"超功利"的一种审美对象;

认定美是文学的本质定性之一。

8. **心理学批评**:心理批评泛指运用现代心理学理论进行的文学批评。它们共同的特征是:用现代心理学分析作品人物的心理,竭力探求作品的真实意图,即作者的创作心理、意识和无意识,再转而对作品为什么要用这样的形式技巧与语言符号做出解释。其派别之一的弗洛伊德的精神分析批评重在挖掘人物的性本能及其与作家的关系。格式塔心理批评侧重文学的整体完型结构的评价。

9. **语言学批评**:语言学批评是伴随着 20 世纪西方哲学与美学界发生的一次语言学转向,以语言问题来取代原来的理性问题的批评模式。它的出现与语言学本身的发展和哲学的语言学转向是密不可分的。包括俄国形式主义批评、英美新批评、法国结构主义批评等派别。他们的共同特征是:认为文学作品是一个独立自主体,是一种有组织的符号结构;强调作品的意图只需从其内部去寻找;语言的语境、语义、能指性、信息作用是构成形象、形成结构的重要因素。

10. **文化批评**:文化批评是从文化的角度来对文学进行探讨的一种批评方式。文化批评又可以称之为文化研究。它注重从文化的内涵、文化语境的角度分析和阐释文学,使文艺研究呈现将文学作品的研究和作品之外的社会文化联系起来看待的"向外转"的趋势。

11. **神话原型批评**:神话原型批评是由 20 世纪加拿大学者诺思罗普·弗莱(Northrop Frye)所倡导、建立的,可追溯到 19 世纪中叶人类文化学派的产生。1871 年英国人类学家泰勒出版了《原始文化》一书,首次系统地对神话进行人类学的研究并形成神话学中的人类学派。该学派的代表之一弗雷泽在其主要论著《金枝》中,提出了从巫术到宗教再到科学的思想进化论。这种进化过程说明了文学艺术尽管作为一种高级思维,却不能不保留着巫术和宗教的痕迹。这一批评模式主张将作品放到某个文学原型中去研究,提倡远古神话与现代作品相联系,不同民族文学相比较。

四 问答题详解

1. 如何理解文学批评?

答:广义的文学批评是随着文学的产生而出现的,在中外文学史上,批评是和文学史一样源远流长。中国古代的文学批评可以追溯到

先秦时期。这个时期文学还处于朦胧的、不明确的时期，文学观念开始萌芽。“诗言志”作为开山纲领不仅反映了周朝的文艺观，而且成为中国文学批评的一大传统。与此同时，以儒家诗论为中心的文学批评也开始形成。孔子著名的“兴观群怨”说，较为全面的总结了文学艺术的各种功能。孟子则提出了“以意逆志”、“知人论世”的文学批评方法以及“知言”、“养气”的文艺创作观念。汉代文论在先秦的基础上进一步深化，出现了《毛诗序》、《楚辞章句序》、《诗谱序》这样一批理论性强，观点鲜明的文论。魏晋南北朝时期是文论取得巨大成就的时期。这一时期，出现了中国古代文论史上第一部作家论专篇——曹丕《典论·论文》和系统的作家专章——刘勰《文心雕龙》的《程器》篇和《才略》篇。与此同时，由于文学创作在此时不再以取悦皇室为目的，而追求个性生命和情感愉悦，因此在文论方面也出现了与之相对应的缘情说，心物交融说和动静相济说。除此之外还有古代文论史上第一篇鉴赏论专篇《文心雕龙·知音》篇，和第一部诗歌品评的专著《诗品》。到了唐宋金元时期，文论开始朝多元化发展。其诗学理论以“意境”为中心，广泛涉及诗歌的本质与功能、诗人修养、创作技法、音韵格律、诗境风格、欣赏批评等诸多方面的问题。在散文方面，主要是以“载道”为核心的散文理论，而词、曲、小说理论也开始兴起。到了明清时期，小说理论空前繁荣，出现了李贽、金圣叹、毛宗纲、张竹坡等一大批文学批评家。除此之外无论是在戏曲方面还是在诗词方面也同样取得了巨大的成绩。到了近代作为文化转型时期的近代文论，在启蒙精神和外来理论的影响下逐渐形成了新的批评风格。出现了诗界革命、文界革命和小说界革命。

西方文学批评的概念和批评的现象的出现也并不是一致的。西方的文学批评起始于古希腊时期。亚里士多德的《诗学》和柏拉图的《理想国》不仅对《伊利亚特》、《奥德赛》、《俄狄浦斯王》等进行了具体的评价，而且还提出了一些重要的美学原则。古罗马时期，在继承希腊传统基础上出现了贺拉斯的《诗艺》和朗吉弩斯的《论崇高》。文艺复兴时期的作家和批评家大都遵从古典原则，以古代为正统，同时也尝试创新。随后于17、18世纪出现的新古典主义批评，加强了古典主义的传统和规范。到了18世纪，文学批评界普遍强调模仿自然的法

则。而文学批评的成熟和繁荣，正是由古典主义规范在批判现实主义文学兴盛时期实现的。正是在这种融合的基础上，出现了一大批著名的文学批评家和批评作品。而到了 20 世纪，随着西方文论的两个转向——“非理性转向”和“语言论转向”，出现了一大批新兴的批评模式，对整个文学界都产生了巨大的冲击。

文学批评作为一种文学概念是随着文学历史的产生而产生，也随着文学的发展而发展。它既是文学活动中产生的一种文学现象，也是文学活动的有机组成部分。从作为一种文学活动的组成部分来看，它属于接受范畴，它对于一切文学活动和文学现象甚至包括自身在内都要加以分析和评价。而这种评价从根本上来说是一种意识形态评价。由此可见文学批评既是一门学问，也是一门科学，具有一定的学科性，但是它的实践性、倾向性、争论性和社会性也是不容忽视的。因此它既需要感性思维，也需要理性思维，具有双重性质。

2. 怎样理解文学批评的意识形态性质？

答：文学批评是以文学作品为中心而兼及一切文学作品和各种文学现象的理性分析、评价和判断，这已经充分表明了它作为意识形态评价的普遍社会属性。这种社会属性从根本上来说体现在二个方面：(1)从对象上来看，作为主要对象的文学作品，不论是诗歌还是散文、小说、戏剧，都是精神创造的产物，都是一种意识形态话语。正是文学作品的规定性决定了文学批评必须对文学作品的意识形态作出评价，从而也决定了文学批评必然作为一种意识形态评价方式而对文学及社会生活特别是社会意识形态产生深刻的影响。尽管文学作品的意识形态价值并不是唯一的价值，但不论是美学的还是历史的、文化的价值，都与意识形态价值密切相关，或者自己本身就是一种意识形态。(2)从文学批评的效能来看，文学批评也表现为一种意识形态评价。这种效能的意识形态性主要体现在三个方面。首先文学批评是一种与一定社会意识形态深刻联系的批评话语，它运用这种话语来判断文学作品的意识形态价值，从而决定相应的态度。这种话语的运用，除以一定文学理论为依据外，还总是与政治、道德、宗教、法律等意识形态密切相关。其次，文学批评通过对文学思潮、文学运动的评估，对文学批评自身的检讨，以及对其他文学现象的衡定，也表现出它作为意



识形态评价的效能。对文学现象的这种评价,实质上是一种意识形态的论争,是主张什么、反对什么的交锋,具有一种尖锐的对抗性。这种尖锐的对抗性往往是社会政治斗争、思想斗争在文学批评活动中的反映。最后,文学批评作为意识形态评价的效用,还表现在它通过这种评价所确定的价值取向影响和造就文学新人,扶持有利于确立一定意识形态领导地位的创作和批评队伍,特别要使批评者成为具有一定权威的人,以尽可能发挥其在意识形态评价上的作用。

总之,文学批评既是一门学问,也是一门学科,具有一定的学科性,但是它的实践性、倾向性、争论性和社会性却不容忽视。因而从实质上讲,文学批评是在一定的社会历史条件下与一定意识形态息息相关的意识形态评价方式,它通过批评话语对意识形态产生巨大影响。

3. 为什么说美学的观点和历史学的观点是马克思主义批评的总原则和方法论?

答:之所以将美学观点和历史学观点作为马克思批评的总原则和方法论在于二个方面的原因:(1)美的观点和历史的观点作为马克思批评的总原则和方法论,从根本上讲在于它们既反映了文学作为意识形态的普遍规律,又体现了文学这种特殊的意识形态,既审美意识形态的特殊规律。其一,一切文学作品都应该是审美作品应该是如马克思所说的那样"按照美的规律造型的"结果,因而应当用美学的观点加以审视和评价:看它是否符合审美创造的规律,是否具有美的结构形态和形式韵味,能否充分地显示美的本质、特征和魅力。同时一切文学作品又都是在一定历史条件下社会关系的产物,是建立在一定经济基础之上的社会意识形态,把握作品有没有较大的思想深度和历史内容,从而衡定作品的历史作用和历史价值,这就必须要有历史观点。其二,对一切作品的微观分析和具体评价,只有在美学的和历史的宏观视野下才可能达到应有的尺度,发挥批评应有的效能。其三,美学的观点和历史的观点作为批评的方法论和基本原则,制约着各种具体批评中的价值取向和方法原则。(2)按照马克思主义文学批评的实践,美学的观点和历史学的观点作为方法论思想和基本原则是有其丰富的、辩证的、开放的内涵。就其丰富性而言,美学的观点在具体手法、文体特征、人物性格、典型环境等等方面都提出要求。而历史的观

点则要求把作品放在具体的历史条件下，看它与历史的或明或暗的关系。辩证性是指美的观点和历史的观点并不是矛盾的，而是相互联系，辩证统一的。美的观点是在一定历史条件下的观点，并随着历史的变化而变化，历史的观点也不能脱离对文学作品的美的审视。开放性是指美的观点和历史的观点是相互促进的，二者作为宏大的批评视野，对其它的批评模式也采取兼容并包的态度。以上种种特性都说明美的观点和历史的观点，具有作为马克思批评的最高原则和方法论的内涵要求。

总的看来，将美的观点和历史的观点作为马克思批评的最高原则和方法论也是经过长期的批评实践检验过了的，是得到了大家公认的，二者相互联系，相互促进。

4. 怎么理解思想标准和艺术标准的具体内涵及两者的关系？

答：任何文学批评都是有标准的，思想标准和艺术标准是马克思主义批评的具体操作标准。思想标准和艺术标准各有其自己的内涵。思想标准是衡量文学作品思想性正误强弱的尺度，是指作品题材、主题或者形象、意蕴所显示出来的社会、政治、道德、哲学、宗教等等意识形态观点及其所产生的思想力量。具体说来，体现在三个方面：一是就作品与社会生活的关系考察其是否具有高度的真实性。这个真实应该是生活现象的真实与历史本质的真实的统一，即包含着某种必然性的那种偶然的真实，因为只有这样的真实才能提供某种真实性的认识，才能显示出即使作家不曾认识但是却包含在作品中的客观的思想意义。二是就作品与作家的关系考察其是否具有进步的倾向性。作品的倾向性是作家渗透在作品中的对社会生活、对人生命运、对历史发展的趋向性的理解、认识、追求和主张。三是从作品影响人们的特殊途径考察作品是否具有积极健康的情感性。一部作品要产生其思想影响，达到思想方面的良好效果，不是靠直接的“理性”教化，而是依赖动人的情感感化。思想标准的三个基本点，在具体的批评实践中，不仅相互联系，而且是与艺术标准密切相关的。

艺术标准是衡量文学作品艺术性高低优劣的准绳。运用艺术标准时，首先是文体的评价，即对文体的外在形态、内部结构所达到的完美程度做出分析判断。真正完美的文体，语言、结构、手法都不仅是一



种有意味的形式，而且富有张力和弹性，具有充分的表现力。其次是艺术形象的评价。一定的文体是表现一定的形象和情景的，因此，艺术形象的批评就成为艺术标准的又一要求。评价作品的形象和情景的高下得失，从总体上来说有四个着眼点：一是看是否具有鲜明性；二是看是否具有生动性；三是看是否具有独特性；四是看是否具有概括性。最后是意蕴的批评。意蕴是包含于文体和形象之中又超越其上的韵调、情感、思想和精神。意蕴批评就是对艺术作品深层次的“能指性”的批评，情感内涵、哲理内涵、社会思想内涵等等评价。一般来说，它要求有两个着眼点：一是看其是否深刻；二是看其是否丰富。

思想标准和艺术标准虽然各有其内涵，但是二者又是紧密相连的，只是它们在具体的作品中往往侧重不同。有的作品可能思想性有余而艺术性不足，有的作品也可能艺术性有余而思想性不足，而且对作品思想性和艺术性的评价也会随着时代的变迁而改变。概括说，虽然在各个时代有其不同的侧重点，但是总体上二者总是紧密联系，相互融合的，一部真正意义上的艺术作品总是在两方面都有出色的表现的，并且达到合二为一的境界的。

5. **选择两种批评模式进行比较，说明传统批评模式与现代批评模式的区别。**

答：传统批评模式和现代批评模式是以 20 世纪为分界线，20 世纪之前的批评模式称为传统模式，主要包括伦理道德批评、社会历史批评和审美批评。20 世纪之后的批评模式称为现代批评模式，主要包括心理学批评、语言学批评和文化批评。这些批评模式同样作为文学批评模式并无本质上的区别，更多的是在特定理论背景、读解方式和效能上引起差异。下面将选取社会历史批评和语言学批评作为范例，具体分析其区别。

社会历史批评源远流长，其理论奠基人是 19 世纪末的意大利人维柯，后来法国的丹纳提出了种族、环境、时代三元说，更确立了社会历史批评的地位。社会历史批评的形成与 19 世纪西方科学实证主义的思潮密不可分，社会学、历史学、民族学、民俗学的发展为其打下了鲜明的时代特色，并在马克思主义的改进和变革下日趋走向成熟。而语言学批评是伴随着 20 世纪西方哲学与美学界发生的一次语言学转

向，以语言问题而取代原来的理性问题的批评模式。它的出现与语言学本身的发展和哲学的语言学转向是密不可分的。语言学批评又与俄国形式主义、英美新批评派、结构主义等等有着密切的联系。从读解方式来看，社会历史批评更关注作品和社会历史的关系，在乎文学作品的社会认识功能和历史意义。因而会通过对作品的文学批评转向对社会历史的批评，视野非常的广阔。而语言学批评则认为文学作品是一个独立自主体，是一种有组织的符号结构。它强调作品的意图只需从其内部去寻找，语言的语境、语义、能指性、信息作用是构成形象、形成结构的重要因素。从批评产生的效应来看，社会历史批评更多的关注作品的思想内容，更在乎文学作品的认识功能和批判功能。而语言学批评则更看中文学自身，是"内向型"批评模式，从而对文学作品的语言魅力给予了充分的关注。由此可见，传统批评模式和现代批评模式的差异主要体现在理论背景、读解方式和批评效应上面，但是二者并不存在本质的差异，都是围绕着文学作品展开的，而且在具体情况下也可以相互交叉、互相借鉴。

6. 立足中国的社会历史语境，简析文化批评出现的必然性与合理性。

答：现代意义上的文化批评，就我国的发展来说，兴起于 20 世纪 90 年代，它出现的必然性和合理性主要体现在以下三个方面：(1)是市场经济发展兴起的现实，带来了文学和文化的巨大变化，其中最突出的是所谓美文学的式微，俗文学的兴起，从而使文学批评的视野不能再局限于文学正统的狭小圈子里面，而需要走出去，面对现实。从这个意义上来看，文化批评是对重新组合的文学格局的具体跟进。(2)西方的文化研究以及后现代文化思想的全球性传播，使改革开放多年的中国文学批评和文学理论，以其应有的敏锐，快速接受了其中的创见性成分和有效性方法，在介绍中接受，在接受中研究，在研究中实践，逐渐形成了中国文学文化批评的热潮。(3)中国的文学研究、文学理论和文学批评，自 20 世纪 50 年代以来，自身的根底比较薄弱，先是受到苏联批评理论、批评模式的影响，因而往往是带有文化批评性质的社会历史批评。由于二者有许多共通之处，因此文化批评一经引进，就很容易被接受。总体而言，文化批评是现代中国适应历史潮流的产物。但是在实践上还



有待深入，从而避免对低俗文学的过分热情和讨好。

7. 如何理解伦理道德批评？

答：按照批评标准的审美、思想二分法，道德批评属于思想批评的范畴，思想批评分为政治思想批评、伦理思想批评、社会思想批评、哲学思想批评、宗教思想批评等若干方面，其中政治思想批评是最重要的方面，但是伦理思想批评也占极为重要的地位。道德批评也即伦理思想批评，它是对文学作品渗透出来的伦理立场的研究和批判，看它体现了进步的伦理意识还是落后的伦理意识，这个伦理意识是有利于人类的自由解放还是阻碍了人类的自由解放。

伦理道德批评本身不仅是作为标准，而且是作为一种方法存在于文学批评之中的，它是对作品进行价值判断的一种方式。但是古往今来，人们对伦理道德批评的认识并没有得到统一。有人就因为认为作品是审美的，是超功利的，因此和伦理道德实用价值是对立的。例如康德就提出了文学作品的无目的的合目的性。但是康德在看到文学作品的无目的的同时也看到了其深层次的合目的性。他在本质上不是真正将道德驱除出审美的领域，而是认为审美现象和生活现象是不同的，它并不遵循现实生活中的道德律，它遵循的是超越日常生活中善与恶二元对立的超越性道德。例如康德就认为审美在终极意义上和道德是相同的，二者在最高的终极理想的层次才是统一的。因此伦理道德批评在理论上依然有它的合法性问题。

而伦理道德批评在实践时应该看到伦理道德在文学作品中存在形态的差异。首先应该看到有的伦理道德内容实际上是一直隐含地存在并主宰着文学作品中的人物命运，事件的发生、发展的趋势的，它并不能代表作家的伦理道德理念。第二个层次是要分清叙述人的道德理念。这在中国古典小说中非常常见，需要注意的是在这里我们仍然不能将这种伦理道德评价等同与作者的道德评价。第三个层面才是作者的道德观念。一般说来，作者的观念大体和叙述人的观念接近，尤其是中国古典小说中这种作者和叙述人统一的情况比较多见，浪漫主义小说、现实主义小说也大体如此。

8. 如何理解社会历史批评？

答：无论在中国还是在西方，社会历史批评几乎伴随着文学批评

的整个发展进程。从中国早期在文学评价活动中自发的探讨文学和社会的关系,到西方社会学影响下产生的社会学批评,19世纪俄国革命民主主义者的文学批评,社会历史批评经历了多种形态。其理论特征主要体现的是强调文学对社会生活的依赖关系。认为文学不是凭空创造的,而是一定社会历史条件的产物。这种观点从亚里士多德的"模仿说"到丹纳的"三因素"说,社会历史批评一直强调文学的盛衰和发展的根源存在于社会历史之中,是社会诸要素推动或者妨碍了文学的发展。同时文学和生活的关系也是相互的,文学来源于生活,同时也可以对生活施加影响,可以介入生活,并在特定时期担负起启蒙和匡正时弊的任务。

社会历史批评有其自身的评价尺度,它们是:真实性、倾向性和社会效果。由于社会历史批评坚持文学是生活的反映,努力在"作品"和"现实"之间寻找对应关系,因此文学是否真实的反映了社会生活就成了社会历史批评评判作品的首要尺度。所谓真实性是指文学作品所展示的社会生活画面,所塑造的艺术形象和社会现实生活的实际情况的符合程度,它是作家的真实感情、读者的真实感受与艺术形象的真实的统一。在社会历史批评的操作中,真实性是判断作品价值的必要条件。在社会历史批评看来,文学的真实性与倾向性是联系在一起的,文学从来不是一种无倾向、纯客观的文本,必须有作家主体性加入。只有深刻的揭示特定历史时期现实生活的某些本质方面,展示社会生活发展趋势的作品,才具有真实性。文学的社会效果是社会历史批评的又一重要标准,这与社会历史批评对文学社会功能的强调分不开。文学来源于社会生活,文学也对社会生活发挥作用,从某种意义上说甚至可以创造生活。

社会历史批评在具体操作时往往要求运用一定的历史发展观和社会价值标准,以作品的题材、语言、形象塑造等为切入点,深入洞察隐含其中的社会历史内容,揭示作品的思想意义。同时社会历史批评也注意考察作家与时代、环境的关系。通过对作家在一定社会条件下生活、创作及其社会思想、思想观念等方面的研究,从而可以更好的理解作品。而考察文学的社会作用历来是历史批评不可或缺的方面,这一点与社会历史批评看重文学的思想性有关,也是社会历史批评的特色之一。

9. 如何理解审美批评?

答:审美批评往往着眼于文学作品的美的构造及其审美价值,着重强调作品的"畅神"、"移情"效果和娱乐、愉悦作用,把文学作品看作是在真善基础上又超越了真善因而是"超功利"的一种审美对象。认为美是文学的本质定性之一。审美批评在西方流派众多,很难找到比较共同的术语,而在中国比较有影响的审美批评说是"滋味"、"妙悟"、"空灵"、"神韵"之类。

审美批评作为一种批评模式,其特点大体可以归纳为三点:(1)审美批评首先是一种情感性评价,它着眼于作品以什么样的情感并在多大程度上得到了成功的表现和引起了读者的心灵震荡与情感激动。这是因为文学作品是"情动于中而形于外"的产物,是"哀乐之心感,歌吟之声发"的结果。一方面正如康德所说的:"纵使审美判断(像一切判断那样)也含有悟性",但它却"只是联系于主体(它的情感)","依照着这表象对主体的关系和主体内在的情绪"来把握和评价。(2)审美批评又是一种体验与超越矛盾统一的批评,这种批评往往具有"超功利"的性质。这是因为文学作品并不是直接的现实,它不过是一个虚构的想象世界。人们在阅读文学作品时一方面要联系社会生活和自身实践加以领会,另一方面也要保持一种静观状态和适当的距离去感受和评价它,暂时排除知解和行为倾向,超越一般的功利欲望。康德早就在《判断力批判》中表述过文学的基本特性就是"无目的的合目的性"。(3)审美批评还常常是一种形式或者形象的直觉性批评,这是因为文学作品是一种特殊的形式表现或形象构成,能直接作用于人们的五官感觉,因而审美批评意味着形式的直觉性判断,即形式是否和谐、完美,形象是否鲜明、独特。

10. 如何理解心理学批评?

答:心理批评指运用心理学的观点、理论、方法对文学艺术现象进行研究、评述的一种批评流派。文学艺术现象始终是人类精神活动、心灵活动的过程和结果,体现了人生和人性的丰富内涵,而这些恰恰又是心理学始终关注的对象。正因为这样,从心理学的意义上探讨文学艺术的奥秘,从来都是一个引人入胜的课题。在西方古代文论中有关心理批评的比较著名的学说有柏拉图和亚里士多德提倡的模仿说,

柏拉图的迷狂说，亚里士多德的净化说，贺拉斯的体验说，古代罗马思想家菲罗斯屈拉特的想象说和朗吉弩斯的话语构成说。在中国古代也有许多著名的心理批评学说，比如虚静说、言意说和教化说。现代文学心理学批评是由西方启动的，其发展与西方现代心理学密切相关。比较有影响的比如冯特的内部经验与文学，詹姆斯的意识流与文学，弗洛伊德的精神分析与文学，荣格的原始意象与文学，拉康的结构精神分析与文学以及阿恩海姆的格式塔与文学。心理批评的主要方法有个案分析的方法、心理发生学的方法、话语报告的方法、观察的方法以及精神病理学的方法。其批评形态可以是传记式批评，也可以是原形批评，或者是结构主义精神分析批评。心理批评经过漫长的历史年代，在今天面对人类社会的重大转折，面对人类精神生活中遭遇到的种种困境，心理学批评依然保留自己一定的发展空间。

11. 如何理解语言学批评？

答：当代西方文论最重要的特征是出现了两个转向：一是"非理性转向"，二是"语言论转向"。"语言论转向"首先体现在科学主义文论中，从俄国形式主义、布拉格学派、语义学和新批评派，到结构主义、符号学，直到结构主义，虽然具体理论、观点大相径庭，但都从不同方面突出了语言论的中心地位。如俄国形式主义者接受、借鉴索绪尔的语言学观点和方法来研究文学，认为文学批评主要应研究文学自身的内部规律，即研究文学作品的语言、风格、结构等形式上的特点和功能。新批评派也集中研究作品的"文本"和"肌质"，即其中的语言文字和各种修辞手法。结构主义则超越了新批评执着于单部作品语言技巧分析的局限，把具体作品文本看成"表面"的文学"言语"，而力图透过文本分析，揭示隐藏在深层的文学总体结构即"语言"或者"普遍的语法"。

语言学批评作为20世纪"语言学转向"的产物，它推崇文学文本的独立自主性，强调批评的"客观性"。将文学文本视为一个有着自身结构而与社会、作家以及读者没有关系的存在，坚决反对将现实或者作家作为解释文学作品的起点，强调文学批评应以文本为中心。同时，语言学批评注意突出语言的本体论地位。以文本为本，尤其以语言为本成为语言学批评的又一特征。而这也是符合整个语言学理论的背景的。它一方面提出了语言的诗性功能（俄国形式主义），另一方



面也致力于文本的语义阐释，同时也建构结构分析模式，即试图像现代语法那样，建构一种演绎性的分析模式，以说明文学作品的深层结构和普遍规律。语言学批评作为一种新兴的批评模式，也出现了许多新的术语，例如“陌生化”（俄国形式主义）、“语境”（新批评）、“二元对立”（结构主义）、“异延”（解构主义）等等。

语言学批评作为20世纪文学批评界最亮丽的风景，有其独特的价值，它不仅突破了传统文学观念中反映论和表现论的框架，而且将现代语言学崭新的语言意识引进文学批评，为文学批评注入了新的活力。但是它自身也有许多偏执和封闭的地方，这是需要我们注意的。

12. **如何理解文化批评？**

答：文化批评是一种从文化的角度来看待文学艺术的批评模式，它也可以称之为文化研究。文化批评的出现是与20世纪出现的俄国形式主义、英美新批评、结构主义等各种文本批评的“向内转”趋势相对应的，强调对作品的研究和作品之外的社会文化联系起来的“向外转”的趋势的表现。其主要代表有德国的法兰克福学派、英国的文化研究等等。

文化批评作为一种批评模式，其主要特征有三个方面：其一，注重探讨文学文本与社会生活之间的广泛联系。其二是，文化批评立足于一个广阔的空间进行批评活动，这种广阔包括采用的理论的多学科性、批评方法的多方面性。它通过对于文艺文本及文艺现象的阅读，发掘出这一文本或现象的内在的因素，从而使得文艺批评活动不只是对于文本意义层面的讲述，而且进入到文本作用于人们无意识领域的探究，于是批评活动在意义层面之外又获得了超越意义，同时又是具有另一种意义的东西。其三，文化批评在整体上虽然具有“向外转”的趋势，但是它又不同于传统的社会历史批评将目光局限在具体文学作品作为理论的例证，相反它吸收了语言学批评、审美批评、心理学批评的许多方法，进一步探讨文学文本在具体社会语境下的深层内涵。与语言学批评相类似，文化批评作为一门新兴的学科，有一些关键词也应该引起注意。例如文化工业（或文化产业），它起因于霍克海默和阿多诺对现代资本主义社会文化状况的分析。文化工业问题不能简单理解为就是文艺作品的批量生产、复制的问题，而要看到现代大工业

的体制全面渗入到原先强调个体化生产的文艺活动中，使得文艺问题异化的现象。此外还有大众传媒、话语和文化霸权、大众文化、身体、图像等概念都值得在研究和使用文化批评的时候引起注意。从文化批评的操作方法而言，由于文化批评不是一种严密组织的批评派别，它也没有一种专一的批评方法，因此，它主要地不是创造自己的方法，而是寻求自己合适的方法。这种寻找可以在不同层面上展开，例如法兰克福学派在进行文化批评时，就有明显的社会历史批评的特征。

综上所述，由于文化批评对跨学科知识有着很强的要求，这也决定了它在具体运用中的难度。但是在今天这样一个多元化的世界，需要多元化的思想，纷繁多样的文学和文化也需要多元的批评模式。只有这样，文学才会在现代社会生机勃勃。

五　历年真题

1. **简论《三国演义》的艺术成就和不足。**（复旦大学 1997 年）

答：《三国演义》的艺术成就简单的概括主要有以下几点：第一，按照一定美学理想，实现“虚”与“实”的结合。这种虚实的结合不仅体现在“量”上，而且还体现在“质量”上。小说在按照一定的政治道德观念塑造历史的同时，也根据一定的美学理想来进行艺术创造，是实服从于虚，而不是虚迁就于实。小说中的主要人物形象并不是完全是历史人物的本来面目，情节故事也多经过艺术处理。它已经不是真实的历史，而是借三国史的基干和框架，另外构造的一幅波澜壮阔的历史画面。第二，具有非凡的叙事才能，将各个空间展开的故事化成以时间为序的线性流程。全书以汉亡为引线，以晋国统一天下为终局，中间的主线是以魏、蜀、吴三方的兴衰。这几条线索互相交织，此起彼伏，共同构成了一个完整的艺术整体。第三，小说以描写战争为主，是一部“全景式军事文学作品”。小说中不仅对战争的多样性和复杂性进行了有力的描写，歌颂了力，而且还突出了战争中的智斗，赞美了智，传递了美。第四，小说通过出场定型，反复渲染，传奇故事和生动的细节，以及对比烘托的手法突显了特征化性格的人物。比较典型的比如刘备、曹操、张飞、关羽的人物性格塑造。第五，小说的语言用的是“文不甚深，言不甚俗”的浅近文言，从而有利于营造历史氛围。整体上偏

于叙述而少描写。而其叙述语言又以勾勒见长，简洁、明快、干练、生动，洋溢着阳刚之美。

《三国演义》的主要艺术不足主要就是前面提到的特征化人物性格中的夸大过分的成分。由于夸大过分，从而造成了失真之感。因而鲁迅早在《中国小说史略》中指出"欲显刘备之长厚而似伪，状诸葛之多智而近妖。""脸谱化"的人物性格描写虽然在第一时间给予了读者深刻的印象，但是也很容易给人模式化的感觉，从而丧失了艺术的新鲜感。

2. **简论莎士比亚的《威尼斯商人》。**（**复旦大学** 1997 **年**）

答：《威尼斯商人》作为莎翁的一部脍炙人口的喜剧，其成功之处就在于他的喜剧包含了悲剧因素，悲剧也拥有喜剧的情节和人物。而在这部戏剧中则通过夏洛克和安东尼奥两个人物形象得到了很好的表现。

夏洛克虽然在很大程度上是作为一个反面人物进行处理的，但是在这个人物身上也存在着许多复杂的情感，使人们对他也不是绝对的恨。作为一个在当时社会放高利贷的犹太人是不受社会尊重，备受歧视的一类人。他和安东尼奥的矛盾虽然主要是金钱的冲突，但是安东尼奥也曾经对夏洛克有过人格的侮辱。不仅骂他是"杀人的狗"，而且还将唾液吐在他的身上。因此从某种程度上来说，也是安东尼奥的过激行为更加刺激了夏洛克的复仇心理，让这样一个吝啬的人宁愿放弃金钱而一定要安东尼奥的一磅肉。对于这种对社会歧视的不满情绪，夏洛克也在法庭上有所陈述，但是尽管他慷慨激昂，言之有理，但是我们也不能由此就将其作为一个正面人物，因为从总体上来看，夏洛克在莎翁的笔下仍然是一个反面角色，只是这个角色的性格是复杂的，在恶的同时也存在着令人同情和反思的一面。而安东尼奥作为得到大多数人承认的正面人物，其实也存在着伪善、偏执和狭隘的一面。他的慷慨虽然令人感动，但是却也显得过于做作，从而有虚伪之嫌。而他对待犹太人夏洛克的侮辱行为，也是让人所不齿的。

在看到莎翁笔下复杂的人物的同时，我们更应该将这种复杂性还原到当时特定的历史时代。只有将莎翁作为一个离观众最近的人文主义戏剧创作者，结合当时的社会风尚，才能更好地理解《威尼斯商人》这部作品的丰富内涵。

3. **简论“美学的观点和历史的观点”。**（复旦大学 1997 年，厦门大学 2000 年）

答：马克思主义文学批评提出的美学的观点和历史和观点是文学批评中具有宏观视野的一种原则和方法论。美学的和历史的观点作为批评的最高标准即一种方法论和原则，从根本上讲，是因为它既反映了文学作为意识形态的普遍规律，又体现了文学这种特殊的意识形态，即审美意识形态的特殊规律。具体地讲，有这样几点理由：一是一切文学作品都应该是审美的作品，应该是如马克思所说的那样“按照美的规律造型”的结果，因而就当用美学的观点加以审视和评价，看它是否符合审美创造的规律，是否具有美的结构形态和形式韵味，能否充分地显示美的本质、特征和魅力；同时，一切文学作品又都是一定历史条件下社会关系的产物，是建立在一定的经济基础之上的社会意识形态，把握作品有没有较大的思想深度和历史内容，从而衡定作品有没有历史作用和历史价值，这就必须要有历史的观点。二是对一切作品的微观解析和具体评价。微观的艺术解析，具体的思想评价以及其中肯綮的高下得失的判断，只有在美学的和历史的宏观视野下才可能达到其准确尺度，发挥批评应有的效能。三是美学的观点和历史的观点作为批评的方法论和基本原则，它制约着各种具体批评中的价值取向和方法原则。总之，马克思主义文学批评的美学观点和历史观点，作为批评的最高标准，作为指导各种具体批评的基本原则和方法论思想，应该是确定无疑的，也是文学批评实践所证明了的。社会主义的文学批评必须加以坚持和发展。

按照马克思主义文学批评的实践，美学的观点和历史的观点作为方法论思想和基本原则是有其基本内涵并相互联系的。就美学的观点而言，在评价文学作品时，最重要的是看作家的创作是否符合艺术的规律和遵循正确的美学法则，是否有艺术独创性和较高的审美价值。此外，如文学作为理想性与艺术描写的真实性相统一的原则，典型人物性格的代表性与独特性相统一的原则，典型人物与典型环境相统一的原则，艺术形式和内容相统一的原则，以及艺术风格的独创性和多样性原则等等，都是马克思主义批评重要的美学原则。就历史的观点而言，在评价文学作品时至少也有两个基本的方面：一方面是作

为批评对象的文学作品，要看其是否描写了某一历史的客观趋势；另一方面则是作为批评主体的批评家，在评价作品时应该具有所处历史时代的先进的历史视野和科学的历史眼光，这才能对作品作出符合实际的评价，确定它在历史中的价值地位和现实中的意义与作用。因此，历史的观点在这里不妨说也就是历史唯物主义的观点在文学批评中的具体应用，同样是一种方法论和原则的启迪和指导。

4. **审美批评。**(**北京师范大学** 1999 **年**)

答：审美批评往往着眼于文学作品的美的构造及其审美价值，着重强调作品的“畅神”“移情”效果和娱乐、愉悦作用，把文学作品看作是在真善基础上又超越了真善的“超功利”的一种审美对象。认定美是文学的本质定性之一。

5. **批评家除了应具有良好的艺术素质外，为什么还应该具有严谨的学术素质？**(**华中师范大学** 2000 **年**)

答：作为一名文学批评家，除了具有良好的艺术素养以外，严谨的学术素质也是不可缺少的。因为文学批评也是一门科学，需要坚持实事求是的科学态度。而不能按照自己的主观好恶或者意气违背作品的实际情况去妄评。“捧杀”和“棒杀”都不符合促进创作、引导接受的批评原则。因此作为一名真正的批评家，除了不断加强自己的艺术素养以外，更应该坚持实事求是的科学态度，客观全面的公开态度，艺术民主的等平态度。

6. **神话原型批评。**(**北京师范大学** 2001 **年**)

答：神话原型批评是由 20 世纪加拿大学者诺思罗普·弗莱(Northrop Frye)所倡导、建立的，可追溯到 19 世纪中叶人类文化学派的产生。1871 年英国人类学家泰勒出版了《原始文化》一书，首次系统地对神话进行人类学的研究并形成神话学中的人类学派。该学派的代表之一弗雷泽在其主要论著《金枝》中，提出了从巫术到宗教再到科学的思想进化论。这种进化过程说明了文学艺术尽管作为一种高级思维，却不能不保留着巫术和宗教的痕迹。这一批评模式主张将作品放到某个文学原型中去研究，提倡远古神话与现代作品相联系，不同民族文学相比较。

7. 请结合当下实际与自我认识，试论文学批评家之职责。（*厦门大学 2001 年*）

答：文学批评家的职责可以归纳为：(1)对文学作品或者其他文学现象作出意识形态评价，阐明一定的文学主张和文学观点，引导文学沿着一定的方向发展。由于这种意识形态评价总是按照一定的阶级、民族和时代的社会现实状况以及哲学观、政治观、宗教观、道德观、艺术观来进行的，因而这种评价就不可避免的有其阶级性、民族性、时代性。(2)通过对文学作品的精深的艺术分析和科学的评价，发现和总结作家成功的艺术创作经验并上升为理论，以帮助作家提高创作水平，创作出质量更高的艺术作品。(3)通过对文学作品的意识形态评价和艺术分析，引导读者的接受和消费。从根本上来说，批评家作为读者，批评作为一种接受方式，具有社会接受的性质，体现和代表着一定的社会接受主体对文学的接受心理、接受要求和接受水平。(4)通过批评来发展和完善自己的批评理论，扶持和培养自己的批评队伍，使批评自身发挥更好的效能。

8. 点评。（*北京师范大学 2003 年*）

答：点评也称评点，是我国一种传统的批评文体。这种文体无需谋篇布局，精心构思，它一般都是具有相当鉴赏水平和学识功底深厚的读者在阅读作品时偶有感悟的随意挥洒。点评灵活自如，不拘一格，或题头批、或文末批、或眉批、或夹批、旁批、多种多样。在我国传统点评体批评中，毛宗岗、金圣叹、脂砚斋等人分别对《三国演义》、《水浒传》、《红楼梦》的评点都因有见解而十分著名。

全真模拟题(一)

一、单项选择:(每小题选1项,将其题号和代码写在答题纸上,答案以指定教材为准。3分×10题=30分)

1. ______是理想型文学的典型形态。
   A. 现实主义　B. 浪漫主义　C. 象征主义　D. 古典主义
2. "风格即人"是______提出的著名观点。
   A. 柏拉图　B. 亚里士多德　C. 布封　D. 丹纳
3. 文学的主要功能是______。
   A. 暴露　B. 教育　C. 审美　D. 认识
4. 意境中情感比较含蓄,构成不动声色的画面,王国维称之为______。
   A. 观念意象　B. 审　C. 有我之境　D. 无我之境
5. 文学话语系统中显示出来的具有特征、富有魅力的性格叫______。
   A. 形象　B. 典型　C. 意境　D. 意象
6. 社会历史批评理论的奠基人是______。
   A. 维柯　B. 丹纳　C. 孔德　D. 卢卡契
7. ______首先提出陌生化这一概念。
   A. 象征主义　B. 批判现实主义
   C. 表现主义　D. 形式主义
8. 教材在______中讨论了"首尾接续式"这一典型形式。
   A. 故事　B. 结构　C. 行动　D 视角
9. 我国最早的文学体裁的分类方法是______。
   A. 二分法　B. 三分法　C. 四分法　D. 五分法
10. 文学接受中,读者进入潜思默想,体悟人生真谛、提升精神境界和状态,我们称这种接受状况为______。
   A. 共鸣　B. 净化　C. 领悟　D. 延留

二、解释:(10分×4题=40分)

11. 叙事:
12. 典型环境:

13. 游戏发生说：

14. 审美意识形态：

三、简答：(20 分×2 题＝40 分)

15. 审美批评作为一种形态而言，大致可以归纳出哪些基本特点？

16. 在文学接受活动中，读者的接受动机可能有哪些种类？

四、论述：(从下面两题中任选一题，两题都做者只计第 17 题分。40 分×1 题＝40 分)

17. 举例说明作家如何运用话语来表现风格？

18. 你如何看待 20 世纪 80 年代以后我国的文坛？



全真模拟题(二)

一、名词解释:(10 分×4 题=40 分)

1. 文学理论:
2. 不平衡关系:
3. 形式创造:
4. 深层结构:

二、简答题:(20 分×4 题=80 分)

5. 为什么说文学是人学?
6. 谈谈生活真实与艺术真实的关系?
7. 如何评价“文以载道”这种文学观念?
8. 故事中的行动最典型的形式有哪几种?

三、论述题:(从下面两题中任选一题。30 分×1 题=30 分)

9. 联系实例,谈谈文学艺术语言与科学技术语言和日常生活语言有何不同。
10. 举例说明不同文学批评方法的特长与局限。

全真模拟题(一)参考答案

一、单项选择

1.B 2.C 3.D 4.C 5.D 6.B 7.D 8.C 9.A 10.C

二、解释

11. **叙事**:用话语虚构社会生活事件过程。第一个方面是叙事内容:指构成一段叙述话语主题的故事内容,即被讲述的故事,包括事件、人物、场景等等。第二方面是叙述话语,即叙事作品中使故事得以呈现的陈述语句本身。第三方面是叙述动作,即作为一种行为而存在的支配叙述话语的"叙述"本身。

12. **典型环境**:充分体现了现实关系真实风貌的人物生活环境,它包括以具体特定的个别性反映出特定的历史时期的社会现实关系总情势的大环境,又全民所有制由这种历史环境形成的个人生活的具体环境。

13. **游戏发生说**:游戏发生说认为艺术与游戏一样,是一种非功利的,纯粹的审美活动,艺术起源于人类希望摆脱自然的物质与精神的束缚,追求自由天地的游戏本能。游戏发生说最早可以追溯到康德,但明确提出和系统阐明这一理论的是席勒和斯宾塞,因此,游戏发生说也称为席勒—斯宾塞理论。

14. **审美意识形态**:意识形态是与经济基础相对的一种上层建筑形式,指上层建筑内部区别于政治、法律制度的话语活动,如哲学、伦理学、宗教、艺术(包括文学)。审美意识形态指艺术的意识形态性质的特殊性,即它的非功利、情感性、形象性等方面表现出来的特性。

三、简答

15. **审美批评作为一种形态而言,大致可以归纳出哪些基本特点?**

答:审美批评作为一种形态而言,大致可以归纳出这样一些基本特点:1、审美批评首先是一种情感性评价,它着眼于作品以什么样的情感在多大程度上得到了成功的表现和引起了读者的心灵震荡与情感波动;(3分)2、审美批评又是一种体验与超越矛盾的统一的批评,这种批评往往具有"超功利"的性质;(3分)3、审美批评还是一种形式或形象的直觉批评,这是因为文学作品是一种特殊的形式和表现或形象构成,能直接作用人们的五官感觉,因而审美判断意味着形式的直觉判断,即形式是否和谐完美,形象是否鲜明独特。(4分)

16. 在文学接受活动中,读者的接受动机可能有哪些种类?

答:在文学接受活动中,读者的接受动机可能有:1、审美动机:这也就是人们通常所说的怡情悦性的娱乐作用,即是读者通过接受文学作品而获得情感愉悦、心情畅快并使人感到自由、轻松、平衡、协调的阅读期待;(2分)2、求知动机:人们力图通过文学作品发现历史规律、社会本质、熟悉人类某种生活状况,了解各种知识的动机;(2分)3、受教动机:人们力图通过作品中的故事情节、人物形象、思想情感,得到人生启迪、道德教育、精神鼓舞的动机;(2分)4、批评动机:表现在从事文学研究、文学批评、文学教育的专业工作者身上,与普通读者不同,他们更专注于作品的内涵,分析作品的意义,探讨艺术创作规律;(2分)5、借鉴动机:表现在作家,尤其是初学写作的人身上,为了学习模仿他人的技巧、指导自己的创作而进行的文学接受。(2分)

四、论述

17. 举例说明作家如何运用话语来表现风格?

答:风格是作家创作个性与话语结合的产物,作家的风格要通过的话语才能表现出来。(2分)话语指文本的语词、体裁、结构和形象等构成的具体的话语环境。(2分)1、风格的运用与语词的运用,风格通过语词的格调、色彩、气势、节奏等特点表现出来;(3分)2、风格与体裁的选择:不同的体裁有它独特的情感表现的特长,产生不同的艺术效果;(3分)3、风格与结构安排:完美的艺术结构,是作家根据特定的生活内容和所要表现的主题以及作家的审美情趣进行创造的;(3分)4、风格与形象创造:形象创造是文学创造的中心环节,题材的选择和处理、主题的提炼、人物性格的塑造、环境的描写等是主要内容。(3分)(事例充分3分)

18. 联系实际,谈谈文学意象的基本特征。

答:意象一词在这里专指一种特殊的表意性艺术形象或文学形象,或者称为象征意象。(2分)它有如下几个特征:1、审美意象的本质特征是哲学性,用文学形象来直接表达哲理,引起读者的理性思考。(3分)2、审美意象的表现特征是象征性,文学形象往往是一种意义的载体。(3分)3、文学意象的形象特征是荒诞性,它塑造的往往不是生活物象本身的形态,而是通过极度的变形处理,使在形态上和情理上都不合乎现实。(3分)4、审美意象的思维特征是抽象思维的直接参与。(3分)5、审美意象的鉴赏特征是求解性和多义性。如果说意象创造时的思维是从抽象到具象的话,那么意象鉴赏的思维则是由具象到抽象,即从对具体形象的揣摩、思考达到对哲理观念的领悟。(3分)(例证充分3分)

全真模拟题(二)参考答案

一、名词解释

1. **文学理论:**①文学理论的学科归属:文学理论是文艺学中五个分支之一,它与其它四个分支有极其密切的联系,它通过横向的审视,侧重于研究文学中带一般性的普遍规律,它指导制约着其它分支的研究,但它本身必须建立在对特殊的具体的作品、作家、文学现象的研究基础上。②文学理论以文学的普遍的规律为其研究对象。具体地说,它以文学的基本原理、概念范畴以及相关的科学方法为其研究对象。文学理论的任务规定为四个方面:即文学本质论、文学创作论、作品构成论和文学接受论。③文学理论具有实践性和价值取向的品格。文学理论实践性品格不但在于来源于文学活动的实践,而且也在于必须经得起文学活动的实践检验。某种文学理论肯定什么作品,否定什么作品,赞扬什么文学现象,批评什么文学现象,提倡什么艺术趣味,反对什么艺术趣味都不能不具有明确的价值取向。

2. **不平衡关系:**马克思在《政治经济学指判〈导言〉》中所说的不平衡关系包括两个方面的内容,一是指艺术内部的各种形式之间(如诗歌、小说、戏剧之间)发展的不平衡,就是说艺术内部不是一荣俱荣,一损俱损。二是指艺术与一般社会发展的不平衡,它指艺术生产与一般的物质生产之间的不平衡。在社会生产力比较低的情况下,可能出现艺术的繁荣,如古希腊的史诗的繁荣;而社会比较稳定繁荣时,艺术可能式微,如我国清朝前期。不平衡现象与艺术与社会的经济基础的特定关系相关。

3. **形式创造:**形式创造是文学创造的基本原则之一,作家要赋予自己的创作对象以艺术形式。形式创造既体现为对内容的内在结构的把握,又体现为利用语言材料及艺术手段(结构、体裁、韵律表现手法)使之呈现出外在形态。可见艺术形式这个概念,从质的规定性上说,它必然是也只能是文学作品的存在方式与形态。是语言材料及各种艺术手段的有机组合。

4. **深层结构**:叙述性作品中的叙述话语同产生这些话语的整个文化背景之间的内在的意义关系,它是特定的文化、社会意识在具体作品中的反映。

二、简答题

5. **为什么说文学是人学?**

答:首先,文学作品本身是人写的,是写人的,且是写给人看的。其次就是文学活动的最终出发点与归宿,也是人,是以人为本的。再次,文学反映的是人生,人生的命运、遭际、情感,把人作为一个整体来看待。

6. **谈谈生活真实与艺术真实的关系?**

答:生活真实与艺术真实是两个不同的概念,它们既有联系又有区别。生活真实是指实际存在的一切具体的生活现象,即生活的原生形态和原始面貌。文学的真实性同艺术真实是一个概念的两种说法。艺术真实则是对生活真实的提炼、加工和变形,是处在一定文化背景下的创作主体根据他的个性、气质、审美观念以及艺术媒介的特性,按照可然律和必然律进行艺术虚构和艺术想象,并溶入主体的真诚的情感的结果。艺术真实在外观表象上可能近似于生活真实,但却有着更丰富的内涵,或揭示生活的底蕴和本质,或表现人生的意蕴和真谛,体现了美的规律和理想。不管艺术的表面形态与生活有多么大的差异,艺术真实是其内在的支撑。也就是说,艺术真实是一切优秀的文学艺术作品的基本属性。

7. **如何评价"文以载道"这种文学观念?**

答:这是中国传统中占主导地位的文学观念,文学是一种教化的工具,它属于说的范畴。儒家把文学纳入到维护"礼义"的轨道,作为道德教化的工具。孔子有"兴、观、群、怨",荀子有"合先王,应顺礼义"和"美善相乐"的美学观,曹丕说:文章乃"经国之大业,不朽之盛事",韩愈、柳宗元有"文以明道",周敦颐有"文所以载道"。中国古代的教化说与言志说,构成两条并行不悖的文学观念。文学的独特作用在于审美:文学的实用观念强调了文学对社会的实际作用,尤其持积极态度时,文学对促进人的解放,变革社会现实,推动社会前进,都能发挥积极作用。但文学对人的影响是全面的,它对社会的作用也是多方面的,它的最基本和最主要的作用应是审美教育作用,因为文学就是用

美来感染人，愉悦人，来影响人的精神世界，这也是它区别其它意识形态的显著的属性。文学能使人得到美的享受和精神上的愉悦，从而陶冶性情，提高精神境界，这是文学的审美作用。文学的其它作用都建立在审美作用这一最基本的作用之上。

8. 故事中的行动最典型的形式有哪几种？

答：一个故事中的行动常常可能是几个行动序列的复合，最典型的形式有如下几种：1、首尾接续式，即一个行动的结果成为另一个行动发生的可能性。2、中间包含式：即一个行动的展开过程中又包含作为手段的次一级行动序列。3、左右并连式：即同一序列中的行动可能通过变换角度而形成平行对应的两种逻辑。

三、论述题

9. 联系实例，谈谈文学艺术语言与科学技术语言和日常生活语言有何不同。

答：①日常生活语言和科学技术语言，主要是用来表意；文学语言主要是来表情的，它有时候是不合科学，不合常理的。②普通话语是外指性的，即指向语言符号以外的现实世界，必须符合现实生活的逻辑。经得起客观生活的检验，并必须遵守各种形式逻辑的原则。文学话语是内指的，是指向本文中的艺术世界。有时它不必符合现实生活的逻辑，只要与整个艺术世界氛围相统一就可以了。③一般普通话语侧重只运用评议符号的指称功能，而且越来越走向抽象，指称功能大大增强，而表现功能受到削弱。相反，文学话语则把语言的表现功能提到重要的位置，比普通话语更富于心理蕴藉性和阻拒性。（答题中要有文学作品的例子）

10. 举例说明不同文学批评方法的特长与局限。

答：（这是一个能力测试题，文学批评方法很多，列举两到三个，展开论述即可。）